



HERVY DEL

482<sup>e</sup> Livraison. 3<sup>e</sup> Période. — Tome Dix-Huitième.

L. CHAPON

1<sup>er</sup> Août 1897.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

## LIVRAISON DU 1<sup>er</sup> AOUT 1897

---

### TEXTE

- I. JOHN EVERETT MILLAIS, par M<sup>me</sup> Mary James Darmesteter.
- II. LES MINIATURES DES MANUSCRITS MUSULMANS (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. E. Blochet.
- III. L'HERMÈS D'OLYMPIE, par M<sup>me</sup> Eugénie Sellers.
- IV. COUP-D'ŒIL SUR L'ARCHITECTURE AUX SALONS DE 1897, par M. L. Magne.
- V. LA CÉRAMIQUE ITALIENNE AU LOUVRE, par M. E. Molinier.
- VI. LA STATUE EQUESTRE DE LOUIS XV, PAR EDMÉ BOUCHARDON (3<sup>e</sup> et dernier article), par M. A. Roserot.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : L'Art ferraraise à l'époque des princes d'Este (A. Gruyer), par G. S. — Jacopo della Quercia (C. Cornelius), par A. M. ; — Le Vite de piu eccellenti pittori, etc., da G. Vasari : I. Gentile da Fabriano e il Pisanello, edizione critica, etc. (A. Venturi) ; — Storia documentata della Certosa di Pavia : I. La Fondazione (L. Beltrami) ; — Jacopo de' Barbari (P. Kristeller), par A. R.

### GRAVURES

Œuvres de John Everett Millais : Ophélie ; Le Huguenot ; L'Ordre d'élargissement ; Carlyle (National Portrait Gallery, Londres) ; Illustration pour *The Plague cart of Elliant* et *Le Désespoir*, dessins de J. E. Millais.

Miniatures de manuscrits musulmans : Encadrement de page tiré d'un manuscrit persan ; La roi Bahram Gour et une de ses femmes.

*Le Printemps*, par Cosimo Tura (collection Layard), eau-forte de M. J. Payrau, tirée hors texte.

Copie d'après l'Eiréné de Céphisodote (Glyptothèque de Munich) ; Tête de la même, de profil et de face ; Tête de Ploutos (Musée de Dresde) ; Tête de Dionysos, appartenant au groupe d'Hermès portant Dionysos enfant (Musée d'Olympie) ; Tête de l'Hermès d'Olympie (*ibid.*).

*L'Hermès d'Olympie* (Musée d'Olympie), phototypie tirée hors texte.

La gare centrale de Bucharest, projet de MM. A. Marcel et Blanc (Salon des Champs-Elysées), en bande de page ; Galerie japonaise, par M. A. Marcel (*ibid.*) ; Symphonie, vitrail exécuté par M. F. Gudin, d'après le carton de M. E. Grasset (Salon du Champ-de Mars).

Carreaux de pavage en faïence provenant de Brou (Musée du Louvre), en bande de page ; Grand plateau faïence, milieu du xv<sup>e</sup> siècle (*ibid.*) ; Aiguière en faïence, même époque (*ibid.*) ; Grand plat en faïence, fabrique de Faenza, vers 1480 (*ibid.*) ; Vase de pharmacie, Italie, fin du xv<sup>e</sup> siècle (*ibid.*) ; Aiguière en faïence, Faenza, fin du xv<sup>e</sup> siècle (*ibid.*) ; Grand plat gravé sur engobe, nord de l'Italie, fin du xv<sup>e</sup> siècle (*ibid.*) ; Grand plat gravé sur engobe, Italie, vers 1460 (*ibid.*).

*Mademoiselle Charlotte du Val d'Ogues*, par J. L. David (collection du C<sup>t</sup> Hardouin de Grosville), héliogravure tirée hors texte.

Statue de bronze de Louis XV (Musée de Montpellier).

## JOHN EVERETT MILLAIS

---

L'an 1896 aura vu trois présidents à la Royal Academy anglaise : M. Poynter a aujourd'hui le lourd honneur de remplir la place laissée vide par lord Leighton, puis par sir J. Millais. Ces deux-là auront compté dans la liste plus que séculaire des présidents des arts d'outre-Manche et acquis dans leur pays une renommée hors de pair.

En France, on apprécie surtout, en fait d'art britannique, les œuvres du Hollandais Alma Tadema, et du Bavarois Herkomer, ou celles de peintres américains tels que MM. Whistler ou Sargent, sinon les savantes tonalités d'un Orchardson, artiste à moitié français par le goût comme par le sang ; et la mode de l'école préraphaélite a mis en relief le romantisme exquis, la poésie si suave de sir Edward Burne-Jones. Mais, passé le détroit, tous ceux-là n'étaient encore, l'an dernier, que des sujets plus ou moins éminents — les hauts barons, si l'on veut, — de ces deux rois de la pein-

ture anglaise, Millais et Leighton, également chers à la nation anglaise. Ceux-là, on ne comptait plus leurs succès, car l'un et l'autre connurent la bonne fortune à peine sortis de l'enfance. Millais n'avait que vingt ans quand Thackeray lui écrivit de Rome : « Prends garde ! Tiens-toi bien ! Je viens de rencontrer ici certain gaillard de ton âge qui te fera, un de ces prochains jours, une redoutable concurrence pour la présidence. » Ce jeune homme, c'était Leighton. Depuis, ces deux peintres ont toujours tenu un rang égal dans l'admiration de leurs compatriotes. Selon son goût ou son caractère, on se décidait pour Leighton, l'impeccable académicien, ou bien pour Millais, le réaliste hardi, violent de ton, populaire de thème. Et le plus souvent, il faut l'avouer, le public anglais préférait Millais, car rien ne lui plaît comme d'entendre des choses un peu ordinaires dites d'une voix sonore — c'est la moitié du secret de Browning et de Carlyle. — Aussi les deux amis, les deux rivaux, arrivèrent-ils de triomphe en triomphe, aux confins de la vieillesse. Puis, au printemps de l'an dernier, Leighton mourut de mort subite, étouffé par une crise d'angine de poitrine. Et l'épouvantable mal qui allait l'emporter rongeait déjà la gorge de Millais.

Pareils par leurs destinées, profondément dissemblables par leur talent, Millais et Leighton étaient néanmoins les deux peintres anglais de leur génération qui se rapprochaient le plus de l'idéal artistique des races latines : Leighton, par le souci constant du style, Millais, parce qu'il rendait ce qu'il voyait, tel quel, sans chercher à en faire un symbole ou une allégorie. A côté de lui, Watts, Rossetti, Burne-Jones, Walker même, ne sont qu'autant de poètes fourvoyés.

\* \* \*

John Everett Millais naquit à Southampton le 8 juin 1829. Issu d'une bonne famille de bourgeoisie jersiaise, dont le nom dit l'origine française, le caractère britannique s'exaspéra en lui, comme il arrive assez fréquemment chez les races mixtes des frontières. On n'est pas plus Anglais que John Millais, mais les quelques gouttes de sang français contenues dans ses veines se trahirent, dès l'enfance, par une puissante organisation d'artiste.

Dès six ans, le don se manifesta. C'est alors que les parents du jeune Millais allèrent s'établir à Dinan, en Bretagne. L'étonnant pittoresque de l'endroit, avec ses hautes murailles du moyen âge, ses jardins haut perchés, d'où l'on voit les collines boisées qui encadrent

la vallée de la Rance et les sept tours de Lehon, puis les costumes du pays, les uniformes des soldats français, tout ce monde insoupconné et charmant émut au plus haut point l'imagination réceptive du petit Anglo-Saxon. Il croqua si bien le portrait de quelques officiers de la garnison que ceux-ci ne voulurent pas croire à l'authenticité du dessin, parièrent contre, puis, ayant assisté aux prouesses du petit prodige, en furent quittes pour un dîner au restaurant, en paiement du pari perdu. En 1838, les parents de l'enfant prodige firent le voyage de Londres, pour montrer leur jeune artiste au président de la Royal Academy, sir Martin Shee. Celui-ci, comme les autres, cria au miracle. On fit entrer le jeune Millais dans l'atelier de Sass. La même année, il mérite la médaille d'argent de la Société des Arts. Il avait neuf ans ! Lorsque le duc royal quelconque qui présidait la distribution des prix vit monter sur l'estrade ce petit gamin, beau comme un ange, avec ses yeux vifs, ses joues roses, ses belles boucles blondes et son grand col flottant, l'Altresse se troubla, s'étonna, puis :

— Et que puis-je faire, mon petit homme, pour étrenner votre triomphe ?

Millais ne se le fit pas dire deux fois :

— Donnez-moi le droit de pêcher dans le *Round Pond* de Kensington ! s'écria-t-il, tout heureux des beaux goujons qu'il allait prendre. Car, dès neuf ans, Millais le peintre était, à titre égal, l'artiste et le sportsman Millais.

A peine deux ans plus tard, l'enfant entre aux *Schools* de l'Academy, qui n'avaient jamais vu si jeune étudiant.

Doué de qualités supérieures, l'intelligence de Millais n'était pas remarquable. C'était un excellent élève, un élève hors ligne, mais toujours un élève et rien de plus. Vers 1847, quelques tableaux selon le goût du jour sont le résultat honorable, quoique médiocre en somme, de dix ans d'éducation académique. Mais, à ce moment même, Millais fit la connaissance d'un autre étudiant, indocile celui-là, révolté, à la fois iconoclaste et précurseur. Le jeune homme, du même âge que Millais, savait à peine dessiner, mais il abondait en idées générales, en aperçus profonds et subtils. Il eut vite fait de convertir à ses théories Millais, qui sentait bien qu'il piétinait sur place. Tout était pour le mieux : Dante Gabriel Rossetti — car tel était le nom du jeune prophète — ne savait pas encore traduire son rêve, tandis que la main experte de Millais ne demandait qu'à rendre les idées d'un esprit plus original que le sien. Les jeunes gens s'adjoignirent

Holman Hunt, puis quelques comparses, et le préraphaélisme naquit, pour renouveler les arts de l'Angleterre qui mouraient d'inanition.

Millais se mit, avec fougue, avec éclat, à suivre les préceptes de son nouveau guide. Recréer l'art selon van Eyck était, en effet, plus intéressant que de continuer la tradition de l'excellent Martin Shee.

Les couleurs fortes et heurtées, le détail exquis, le rêve idéal du vieux maître flamand, inspirèrent l'intransigeant pinceau des Frères préraphaélites. Le plaisant est qu'ils croyaient reproduire l'art délicat et charmant des Primitifs florentins ; mais, en 1848, ces derniers étaient peu représentés à la National Gallery, qui aujourd'hui en possède une si merveilleuse collection. Un voyage facile et peu coûteux familiarisa les jeunes peintres avec les toiles de Memling, de Mabuse et surtout du grand van Eyck, qui devint le guide suivi par eux dans leurs premières œuvres.

« Ne rien négliger, ne rien choisir », formula le dogme préraphaélite. Et Millais se mit à peindre d'étonnantes tableaux, où chaque pistil de fleur, chaque brique effritée de muraille, chaque feuille légère de saule, étaient rendus dans toute leur vie propre, sans aucun souci de la relation avec l'ensemble. Bientôt, il passa chef d'école. Certes, il n'avait ni l'imagination passionnée, ni la profonde poésie de Dante Rossetti ; mais il savait peindre ! Grande supériorité sur le pauvre Rossetti, inquiet prisonnier d'un monde arcane, dont il cherchait vainement à traduire les symboles mystérieux. Pourquoi tant se tourmenter, fit Millais ? « Un imbécile peut être un peintre de génie » ! Vérité dure à accepter ! Millais reste peut-être le seul Anglais qui ait jamais pu en convenir.

Au Salon anglais de 1849, Millais remporta un vrai succès de scandale avec sa toile préraphaélite, *Le Festin d'Isabelle*. Dire que ce hardi novateur était, à peine quelques mois auparavant, l'idole des écoles, le jeune auteur du *Pizarre s'emparant de l'Incas du Pérou*, œuvre qui avait paru, naguère, d'un élève d'avenir ! L'abus des couleurs primaires, la facture sèche et pointillée, la minutie des détails égaraient ici le public. Millais n'a jamais été préraphaélite dans le sens mystique et idéaliste d'un Rossetti ou d'un Holman Hunt ; sous les dehors d'un médiévalisme exagéré, *Le Festin d'Isabelle* inaugure la série des tableaux, — moitié genre historique, moitié portrait, — avec lesquels Millais, grâce à son émotivité à fleur de peau et à son œil juste et précis, allait faire la conquête du public anglais. Pour tout symbolisme, il y a, sur la table du festin,

OPHÉLIE, PAR MILLAIS



certaine salière renversée, et je ne crois pas que Millais soit allé plus loin dans cette voie. Mais comme fougue d'exécution, comme hardiesse de dessin (voir la jambe du mauvais frère, qui occupe tout le premier plan du tableau, déployée dans toute sa longueur pour bousculer le chien d'Isabelle), comme sentiment amoureux, comme grâce féminine, ce tableau demeure une des toiles les plus remarquables qui aient jamais été peintes par un homme de vingt ans. Quel air de vie, quelle variété, dans cette longue perspective de têtes ! Presque toutes sont des portraits : Lorenzo, c'est William Rossetti ; la délicieuse Isabelle, c'est la belle-sœur du peintre ; Dante Rossetti boit avidement dans son verre ; W. B. Scott essuie ses lèvres à une serviette. Et ces têtes sont tellement vivantes, tellement modernes, qu'elles font craquer le frêle décor florentin : nous croyons assister à un souper de bal masqué.

On sait la tempête que souleva le préraphaélisme à ses débuts... Les P. R. B.<sup>1</sup> — ces anarchistes de la respectable peinture britannique — eurent beaucoup à souffrir pour leur foi. Or, Millais n'était guère de l'étoffe dont on fait des martyrs ; on peut ajouter qu'il n'était non plus de celle dont on fabrique des préraphaélites. Au fond, il était beaucoup trop primitif pour être un Primitif. Il ne désirait que trois choses fort simples : voir, rendre ce qu'il voyait, puis vendre ses tableaux. Il n'était ni poète comme Rossetti, ni croyant comme Hunt. Il était peintre, et puis il était homme d'affaires. Il donna donc au préraphaélisme un coup de pouce habile, en tira le *Huguenot*, et devint ainsi, à vingt-trois ans, tout ancien P. R. B. qu'il était, l'idole de l'Angleterre.

Quelques traces de préraphaélisme se voient encore dans cette dernière toile, une des plus belles que le peintre ait jamais exécutées. Le vieux mur dégradé qui fait le fond du tableau, les capucines et les feuilles qui le cachent à moitié, sont rendues avec une exactitude exaspérée et dans des tons âpres et intransigeants. Une gaucherie voulue dans l'attitude du héros le fait paraître privé d'une de ses jambes. Ces légers sacrifices au réalisme mal compris, qui est tout ce que Millais a jamais pu s'assimiler de la doctrine préraphaélite, sont ici assez étrangement combinés avec un romantisme historique dans le goût de Paul Delaroche. Debout, dans un coin de jardin désert, le huguenot dit adieu à celle qu'il aime. C'est la veille de la Saint-Barthélemy. Elle, catholique, vaguement in-

1. *Pre-Raphaelite-Brothers*, nom par lequel se désignèrent eux-mêmes les membres du céanacle. V. l'article de M. Rod, *Gaz. des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XXXVI, p. 182.

struite du danger qui menace son ami, voudrait lier autour de son bras l'écharpe préservatrice de la Ligue ; lui, les sourcils froncés, écarte le blanc ruban : il ne veut pas de ce mensonge, et, dans ses yeux, l'amour, le courage amer, luttent avec une indéfinissable



LE HUGUENOT, PAR MILLAIS

(Avec l'autorisation de MM. H. Graves et C<sup>ie</sup>)

méfiance, car elle est du parti de ses ennemis, l'innocente Dalila qu'il adore. Elle, cependant, boit ce regard de tout son pauvre visage pâle, effarée, transie dans une tendre terreur. Dans cette figure d'amoureuse aux abois, le peintre a su rendre un reflet de cette anxieuse pitié, de cette terreur sans espoir dont se nourrit la grande tragédie.

Millais a désormais trouvé sa voie : peindre le sentiment, le sentiment pur, celui qui jaillit du cœur et ne se complique guère de

l'inutile travail de la pensée. Il sait exprimer — comme nul Anglais de sa génération — l'attraction, la grâce, la souveraine faiblesse de la femme : « Il faut aimer la femme pour la peindre, » disait-il volontiers. « Les Hollandais ne comprenaient guère la femme, et cela se voit dans leurs tableaux. On peut en dire autant des grands maîtres d'autrefois. Les femmes peintes par le Titien, par Raphaël, Rembrandt, Velazquez, van Dyck, sont admirables comme œuvres d'art; pense-t-on jamais à les embrasser ? Il a fallu Watteau et Gainsborough et Reynolds pour nous faire voir la vraie femme et pour nous rendre le sentiment de sa douceur .»

Le même Salon (1852), qui vit les commencements du succès sans fin du *Huguenot* — il n'y a jamais eu de tableau plus abondamment gravé, lithographié, photographié, reproduit de toute façon — reçut aussi cette *Ophélie*, la plus touchante des toiles de Millais. *Ophélie* est encore tout à fait dans la note préraphaélite, quoiqu'elle date de la même année que le *Huguenot*. La toile, tout en longueur, ne montre point le ciel : elle ne laisse apercevoir, à travers un léger voile de feuillage, que la rivière rapide où la pauvre princesse s'abandonne. Elle se noie bien doucement, en chantant, blanc cygne mourant qui vogue sur l'abîme. Ses jupes, étendues sur l'eau, l'entraînent déjà ; il n'y a plus que ses mains, remplies de fleurs, et son pâle visage aux lèvres entr'ouvertes, qui émergent un peu

Cette malheureuse Ophélie, si belle dans sa grâce inconsciente, cette princesse d'Elseneur, dont la moue touchante de la lèvre supérieure trop courte, dont le petit nez droit, les grands yeux tendres et vagues, sont d'un type anglais si pur, est le portrait, très ressemblant, dit-on, d'une femme dont la brève histoire devait finir d'aussi tragique façon, de celle qui allait devenir M<sup>me</sup> Dante Rossetti.

Mais, déjà pendant qu'il peignait Ophélie d'après miss Siddall, Millais commençait à secouer le joug incommodé de Rossetti. S'il tenait encore au préraphaélisme, c'était par l'influence d'un nouveau maître, du critique Ruskin, qui venait de proclamer que « *les principes des P. R. B. ne sont ni raphaélites ni préraphaélites, mais éternels* ». Entré dans l'intimité de Ruskin, Millais fit son portrait en 1851. Comment dire sans offense ce que tout le monde sait ? Ruskin, homme de trente-cinq ans, sévère idéaliste, venait de se marier avec une jeune Écossaise, très belle dans la fleur de ses vingt ans. Millais avait vingt deux-ans à peine. Il était beau, chaleureux ; il s'éprit... Les lecteurs de George Eliot se rappellent sans doute la jolie scène où Ladislas et son ami, sous prétexte de faire le portrait du Dr Ca-



L'ORDRE D'ÉLARGISSEMENT, PAR MILLAIS

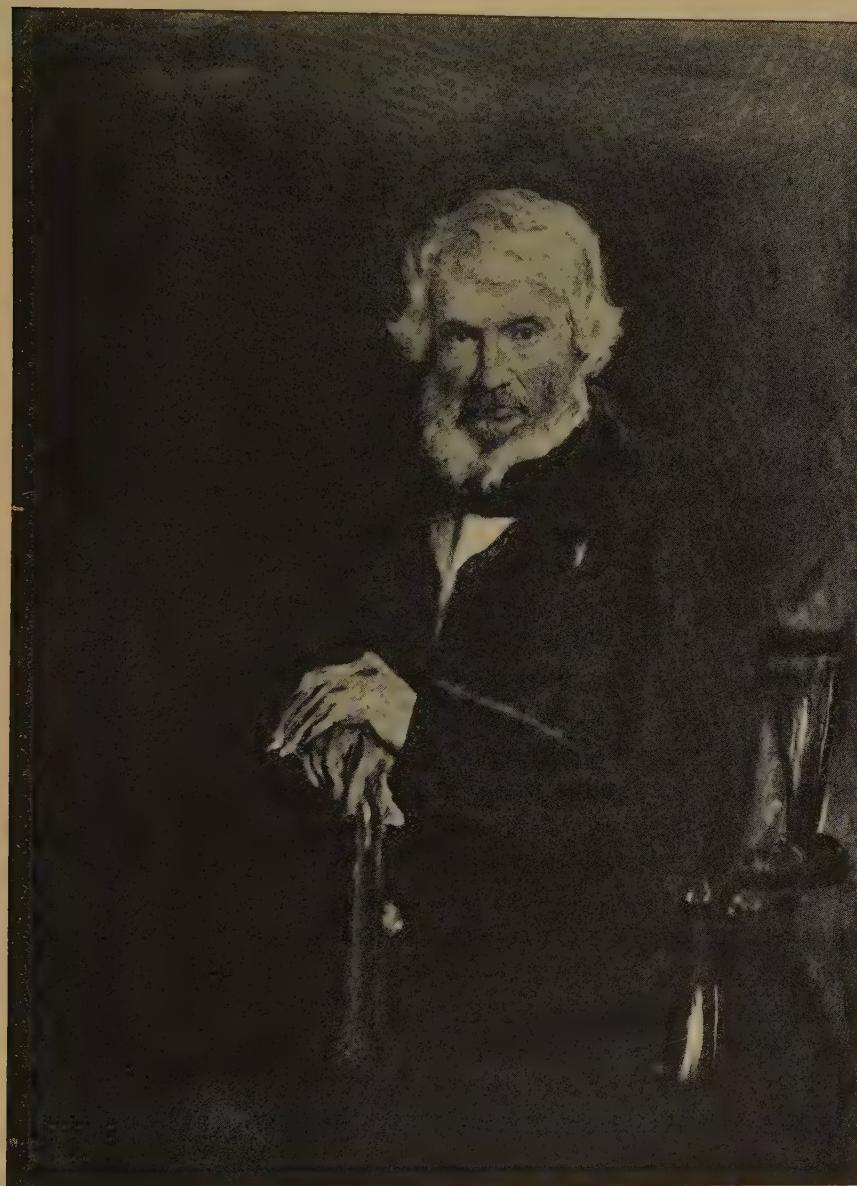
(Avec l'autorisation de MM. H. Graves et C<sup>ie</sup>)

saubon, croquent les traits charmants de la jeune femme du savant. C'est ce qui arriva en 1851. M<sup>me</sup> Ruskin inspira le tableau suivant de Millais : *The Order of Release (L'Ordre d'élargissement)*. Quelques mois plus tard, elle devint M<sup>me</sup> Millais, avec le consentement, dit-on, sinon l'approbation d'un mari presque trop magnanime ; car Ruskin continuait à applaudir hautement aux belles œuvres de Millais, qui, de son côté, exposa en 1854 le portrait de son ancien ami. Peu à peu le public, qui tint quelque rigueur aux amoureux, se relâcha : on ne peut vraiment être plus royaliste que le roi. Et jamais ombre de scandale ne toucha désormais la vie si droite, si belle, si franche, de Millais.

Pourtant, l'influence de Ruskin s'atténuait peu à peu, comme de raison. *The Blind girl (La Jeune aveugle, 1856)*, est peut-être le dernier des tableaux de Millais qui dérive du préraphaélisme. C'est une fort belle toile. Le paysage est du vert intense de l'heure qui suit la pluie ; des champs tout mouillés se dressent au long d'une colline ; des corbeaux lustrés y picotent la terre grasse ; tout en haut se dressent quelques chênes qui brillent encore d'humidité. Au bas, deux jeunes filles s'abritent de l'averse sous un large châle. La pluie a cessé, et l'une d'elles, écartant le sombre abri devenu inutile, regarde là-haut l'arc-en-ciel étalé, splendide, dans un ciel d'orage. Mais l'aînée, elle, ne se dérange guère : elle conserve la dignité immuable des objets inanimés. Oublié sur ses genoux, un vieil accordéon représente la seule chose qui peut-être est capable d'éveiller encore en elle l'idée de la beauté extérieure. Elle est aveugle.

Jusqu'à présent, dans les toiles de Millais, le sentiment a toujours gardé quelque chose de concentré, de pur, de fort sincère. Mais qui sait résister au succès, au public avide et flatteur, lequel exige insatiablement, récompense en conséquence, et trouve tout ce qui vient de son favori également admirable ? Millais évidemment n'était pas d'une trempe assez forte. Le *Huguenot* devint le *Hussard noir de Brunswick*. Les amoureux succédèrent aux amoureux, en interminable lignée. Puis, à mesure que la *nursery* du peintre se remplissait, il y découvrait une source inépuisable de sujets faciles et toujours populaires. Que d'enfants cherchent des œufs au poulailler, mangent des cerises, font des bulles de savon, écoutent des histoires ou des sermons, meurent dans la Tour de Londres, s'endorment, s'éveillent, à travers toute l'œuvre de Millais ! On sait qu'un célèbre fabricant de savon utilisa une de ces productions et que cela fait vraiment très bien en affiche. Un commentaire du Coran défend aux

fidèles la représentation des êtres vivants, parce que, au jour du



CARLYLE, PAR MILLAIS

National Portrait Gallery, Londres. — Avec l'autorisation de MM. Walker et Boutall

Jugement dernier, l'artiste sera forcé de donner son âme à son œuvre. Dans la vallée de Josaphat, que d'amoureux, que d'enfants,

se dresseront pour demander à Millais une part de son âme éternellement amoureuse et enfantine !

De temps en temps, une inspiration plus forte révèle le grand artiste qui se laisse ainsi dissiper. *Le Passage du Nord-Ouest*, *Le Gardien de la Tour de Londres* sont de remarquables tableaux, et même parmi les plus remarquables que l'Angleterre ait produits de nos jours. On sait quel parti Millais tirait du portrait dans ces tableaux de genre, où il aimait à mettre quelque chose de précis et de *vécu*. Son vieux marin du *Passage du Nord-Ouest* est peint d'après Trellawny, l'indomptable compagnon de voyage de lord Byron, qui brûla sur les sables de Lerici la cendre sacrée de Shelley. Le vieux loup de mer écoute sa petite-fille, assise à ses pieds, qui lit à haute voix le récit des explorations circumpolaires de sir John Franklin. Une carte géographique est étalée sur la table, à côté d'eux ; on voit la mer par la fenêtre ouverte... ; le vieux marin ne regarde ni la mer, ni la carte, ni sa charmante lectrice : il voit un rêve d'autrefois, *the North West passage*. Aux murs, un portrait de Nelson ; sur le guéridon, un grog avec un citron, parlent des goûts du capitaine retraité. Mais la vie du tableau est dans les yeux de ce vieillard, d'étonnantes yeux de marin, au regard énergique et rêveur à la fois. Le teint diaphane de la jeune fille, sa robe blanche, la note claire et brillante de l'éタmine qui drape la porte, sont rendus dans une pâte grasse et pourtant délicate, avec une facture large et facile. Plus solide pourtant encore et plus puissant dans son réalisme, est le *Gardien de la Tour de Londres*, qui éveilla l'enthousiasme du public français en 1878. L'intrépide pinceau de Millais n'a pas craint d'opposer au formidable éclat d'un uniforme écarlate le blanc argenté des cheveux, le blanc solide et brillant de la fraise, harmonisés tant bien que mal par l'énorme chapeau noir, par les reflets et les pâles lueurs de médailles honorifiques étalées sur la poitrine du vieillard, de galons cousus à sa veste, de hallebardes alignées sur le mur. Si l'on admire la brosse audacieuse, l'on admire encore davantage l'œil juste et perçant de ce robuste virtuose du Nord, qui voit si exactement le ton local de chaque objet, mais qui, hélas ! reste trop peu subtil pour deviner le rapport et la valeur des tons entre eux.

De 1850 à 1870, la peinture de genre occupa à peu près exclusivement la fécondité de Millais. A partir de cette dernière date, il se lança dans le portrait et dans le paysage. Il croyait échapper à la tyrannie du public, s'élancer vers l'art pur. Mais le public ne laisse pas se dérober ses idoles. Le succès, si bien mérité, du groupe des

filles de M. Armstrong (*Hearts are trumps*), fit de Millais le portraitiste à la grande mode de Londres, et le monde le prit dans de nouvelles embûches. Millais laissa faire ; il aimait la popularité — qui ne l'aime pas ? — Il travaillait vite et avec plaisir. Il lui fallait un certain train de vie ample et facile, et son métier lui rapportait régulièrement dans les quatre cent mille francs par an. Son premier grand paysage s'est vendu quatre-vingt-cinq mille francs. Une toile fort ordinaire, *Les Enfants d'Édouard*, peinte en trois semaines, monta jusqu'à cent mille francs. Couramment, un portrait — tête



ILLUSTRATION POUR « THE PLAGUE CART OF ELLIANT »

Dessin de Millais

et buste, — signé de lui, se payait trente mille francs. Restait l'immense revenu des reproductions lithographiques. On dit que, dans son année la plus favorisée, sir John empila les trois quarts d'un million de francs !

Aussi Millais pouvait-il se construire un des beaux hôtels de Londres, en face de l'avenue centrale des Kensington Gardens. Il avait en Écosse une fort belle propriété, où il vivait en gentilhomme plutôt qu'en artiste. Le petit gamin dont l'idéal avait été un permis de pêche à Kensington était resté passionné pour les sports. Les truites fuyaient son ombre à travers les clairs ruisseaux de Perth. Mouillé jusqu'à la ceinture, il luttait vaillamment avec le saumon. Les canards sauvages le redoutaient, ainsi que le *grouse* des *moors* et le cerf des montagnes d'Écosse, car il était grand chasseur devant

l'Éternel. Puis, le soir, il revenait à son manoir rempli de beaux enfants, hospitalier aux amis. Et les jours s'envoyaient, prospères et heureux, merveilleuse récompense d'un travail délicieux.

Ces beaux étés d'Écosse ont vu éclore plus d'un chef-d'œuvre. Millais connaissait à fond son pays d'adoption, le pays de sa femme. Personne comme lui n'a rendu la solennité des *moors* — ces landes montagneuses du Nord, — leur sauvage harmonie, leur violente beauté. Il aimait les brillantes coulées de pourpre que la bruyère trace sur les tristes terres incultes, les mares solitaires, jaune clair comme le *cairn-gorm*, la pâle topaze écossaise. Il aimait l'or bruni des fougères, le vol bas des courlis au cri triste et monotone, les nuages mouvementés et lourds du ciel septentrional. Tout cela, il l'avait vu cent fois, en se promenant, en chassant; tout cela, il le connaissait par cœur avant d'avoir cherché à le rendre; et, à cette longue intimité, il avait acquis une rare exactitude de vision, exprimée par une facture large et simple. J'avoue que je n'aime rien dans l'œuvre de Millais tant que ces paysages, la mélancolie recueillie de *Chill October*, l'étincelante vie de *Murthly Moss*. Il y en a une dizaine de toute beauté. On voit bien que ces toiles-là ne sortent pas de l'atelier de Kensington. Aussi, lorsque Millais, dans ses promenades, trouvait un point de vue qui faisait vibrer toute son imagination de peintre, faisait-il construire, en face du paysage choisi, un léger hangar vitré, qui l'abritait du temps incertain de l'Écosse, sans trop atténuer la lumière naturellement voilée. Là, il travaillait à son aise, gai et hardi; car, à travers les difficultés de l'œuvre, il ne doutait jamais du résultat final. Et le dernier tableau était toujours le meilleur! « Est-ce assez bien attrappé! », s'écriait-il — sans vanité, de pure satisfaction de cœur, — en se promenant devant la toile commencée; « jamais je n'ai fait si bien! » Mais cette humeur optimiste lui laissait tout son jugement libre pour l'œuvre de la veille. En 1886, quand la Grosvenor Gallery exposa une si formidable collection de ses tableaux, on put voir le peintre, un peu confus de leur inégalité, aller de toile en toile : « Est-ce possible que j'aie jamais fait si mal? — Est-ce possible que j'aie jamais fait si bien? » fier, malgré tout, de la puissante diversité de l'ensemble.

Et, comme je l'ai dit, pas une ombre ne ternit le long triomphe de Millais. Son œil voyait toujours aussi juste; sa main conservait son étonnante maîtrise. Le public continuait à l'adorer. La reine Victoria le créa baronnet, à titre héréditaire. L'Angleterre n'était pas seule à le fêter : chevalier de la Légion d'honneur dès 1878, mé-

daille d'honneur de la même année, membre étranger de l'Académie des Beaux-Arts en 1882, Millais s'est toujours vu apprécié en France.

Seulement, à celui qui vieillit, les honneurs viennent tristement et presque toujours par la mort de personnes qu'il a aimées. Millais avait d'autres raisons pour accueillir avec mélancolie son titre de président : quand, au commencement de 1896, cette dernière consécration de sa gloire lui échut enfin, sa santé lui donnait de graves inquiétudes. On avait beau le traiter de malade imaginaire, il se sentait déjà condamné. Son humeur s'assombrissait. Son pinceau, naguère si positif, si réaliste, se mit à refléter les tourments de son esprit. Il rêvait de saints austères qui contemplent un prochain martyre : *Saint Jean-Baptiste* qui regarde la croix, *Saint Étienne* qui reçoit la cruelle couronne. Puis, voici une grande toile, achetée en 1895 par le *Chantrey Fund*, pour l'Academy elle-même : un homme se réveille, la nuit, en sursaut, et voit, au pied de son lit solitaire, le fantôme toujours radieux de celle qu'il vient d'enterrer. « *Parle ! Parle !* » s'écrie-t-il de ses lèvres blêmes. Mais l'amour reste ignorant de l'au-delà, et tout autour du minuscule îlot de l'univers, s'étend toujours l'océan sans fin de l'Inconnaissable.

Déjà, on remarquait l'enrouement de l'organe naguère si vibrant et si fort. On tâchait de lui faire croire à une affection nerveuse, et, pendant quelque temps, le malheureux grand homme se laissa remonter. On vit le président de l'Academy, changé, brusquement grisonnant, déchu de sa belle prestance, aller vaillamment à l'hôpital visiter un confrère en traitement. N'était-il pas le père de son troupeau ? Puis, au mois de mai 1896, subitement on le savait malade à la mort. On dut tenter, trop tard, l'opération de la trachéotomie. Une septicémie se déclara, et c'est alors que les médecins, se servant d'inhalations d'ozone comme antiseptique, découvriram la faculté anesthésique de ce remède.

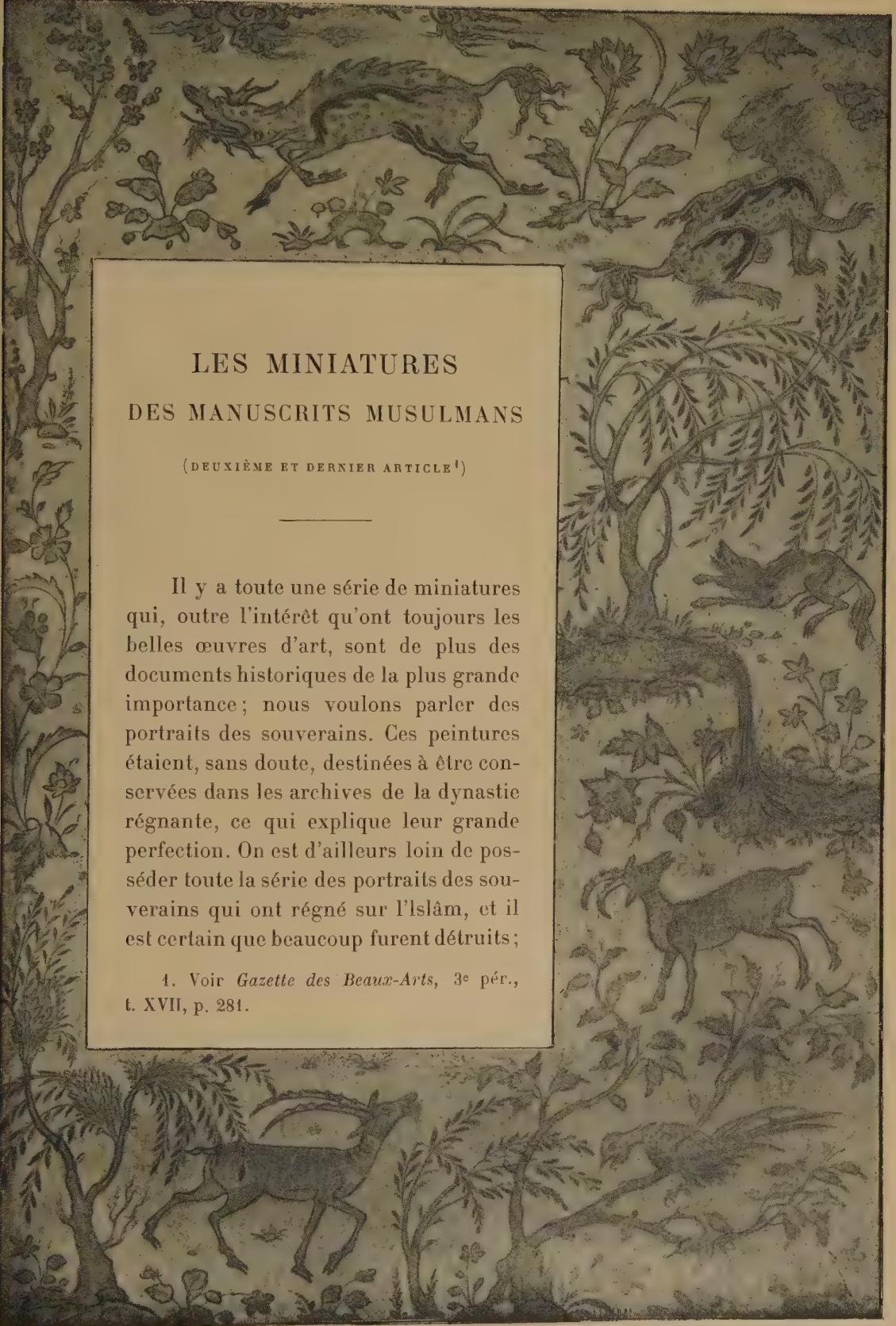
Calme, conscient, sans douleur, sans aucun signe d'impatience, cet homme, autrefois si vigoureux, si vibrant, survécut pendant trois mois dans une sorte de limbes — dans le « deuil sans martyre » des innocents qui souffrent, — comme si son corps avait été trop profondément vivant pour se dissoudre d'un coup. Puis, le 13 avril, il nous quitta, pleuré comme homme, déploré comme génie. L'Angleterre, qui l'avait toujours chéri, se sentit diminuée par sa perte.

Que restera-t-il de ce talent brillant et vigoureux, sensitif et pourtant si peu subtil ? Plus peut-être que ne l'accorderait notre

jugement de raffinés. Car sa vision du monde, si elle ne nous apporte rien d'insoupçonné, de profond ou de nouveau, est une chose sincère, belle en somme et puissante. Presque sans imagination, peu tourmenté par la pensée, Millais surnagera par la force de sa vitalité artistique et par son sentiment délicat et honnête des choses du cœur.

MARY JAMES DARMESTETER





## LES MINIATURES DES MANUSCRITS MUSULMANS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1)</sup>)

Il y a toute une série de miniatures qui, outre l'intérêt qu'ont toujours les belles œuvres d'art, sont de plus des documents historiques de la plus grande importance; nous voulons parler des portraits des souverains. Ces peintures étaient, sans doute, destinées à être conservées dans les archives de la dynastie régnante, ce qui explique leur grande perfection. On est d'ailleurs loin de posséder toute la série des portraits des souverains qui ont régné sur l'Islâm, et il est certain que beaucoup furent détruits;

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XVII, p. 281.

on ne sait d'ailleurs si les premiers khalifes, à une époque aussi rapprochée de l'hégire, osèrent laisser faire leur portrait ; toutefois, on possède des portraits de souverains ottomans, et nous avons vu que ce n'est pas en Turquie que l'on peut, ni surtout que l'on pouvait librement représenter la figure humaine. On prétend qu'il y avait au sérap, à Constantinople, une série de tableaux représentant tous les souverains osmanlys, depuis Orkhân, dissimulée avec un tel soin que peu d'ambassadeurs en connaissaient l'existence.

C'est à partir de la dynastie mongole que l'on trouve ces portraits en plus grand nombre ; on possède tous ceux des souverains de cette dynastie, depuis Djingiz Khân jusqu'à Ghâzân ; le manuscrit où ils se trouvent n'étant pas l'original, il serait hasardé d'en garantir l'authenticité, mais il n'y a sans doute pas eu beaucoup d'intermédiaires entre l'original et cette copie. On connaît les portraits des principaux empereurs de l'Inde, que l'on appelait au siècle dernier les Grands Mongols et qui sont en réalité les Timourides, depuis l'ancêtre Timoûr beg. On trouve encore ceux de souverains des dynasties locales de l'Hindoustan, les Kotbshâh, les Adelshâh, les Nizamshâh, ainsi que ceux d'un grand nombre d'officiers généraux, de vizirs, de kadis, de femmes qui ont joué un rôle à la cour de Dehli ou de Lahore. Il y a même des portraits qui passent pour authentiques de poètes persans, tels que Saâdi, Hâfiz, Nizâmi, et d'autres ; ceci ne peut être admis que si l'on suppose avoir affaire à des copies soignées d'originaux représentant les traits de ces personnages.

Il y a peu à dire des miniatures turques. Non seulement les manuscrits en turc oriental, copiés et illustrés en Perse, ne diffèrent point des livres purement persans, mais il en est de même pour les beaux livres osmanlys, qui ne se distinguent ni par la calligraphie, ni par les miniatures des manuscrits d'origine persane.

Quant aux livres turcs ordinaires et modernes, leurs miniatures se ressentent quelquefois d'une influence européenne. Inutile de s'attarder sur cet art, qui, comme tout l'art arabe, n'a point de vie propre et n'est qu'une copie souvent dénaturée de l'art iranien.

Il y a, enfin, un grand nombre de manuscrits persans à miniatures venant des Indes ; leur exécution est assez différente de celles des livres persans, tant au point de vue du dessin que de la peinture, pour que nous en fassions l'objet d'un chapitre spécial.

Si l'Inde est l'un des pays où l'on retrouve le plus de spécimens

de l'architecture et de la sculpture anciennes, c'est aussi celui qui fournit le moins de documents relatifs à la peinture.

Toute l'activité artistique de l'Inde paraît s'être réfugiée dans la civilisation de l'Islâm, implantée violemment par la conquête dans un pays qui défendit héroïquement et à plusieurs reprises son antique civilisation. Ce sont les musulmans, à qui toute reproduction de la figure humaine est rigoureusement interdite, qui ont illustré par centaines les manuscrits des bibliothèques des Grands Mongols, tandis que les Indous, qu'aucun scrupule religieux ne gênait, n'ont jamais songé sérieusement à orner de peintures leurs grandes épopées du Râmayana ou du Mahabharata<sup>1</sup>. Les bibliothèques de rajahs non musulmans ne manquaient cependant pas, et beaucoup de ces rajahs étaient infiniment plus riches et plus puissants que tel petit prince musulman de l'Irâk ou de l'Azerbeidjan qui savait se monter de splendides bibliothèques. Il ne paraît pas que, même avant la conquête musulmane, les Indous aient illustré leurs manuscrits : on pourrait objecter à cette assertion que nous n'avons point de livres sanskrits tant soit peu anciens, et que le climat, à la fois humide et brûlant, de l'Indoustan n'en a pas laissé subsister beaucoup. Cela est vrai ; mais il est bon de remarquer que, s'il y avait eu des livres illustrés anciennement, il y en aurait eu des copies qui se seraient conservées jusqu'à nos jours.

La principale littérature de l'Inde est certainement la littérature sanskrite. Sans remonter, comme on l'a souvent avancé, à des dates plusieurs fois millénaires, cette littérature a derrière elle un passé considérable et une imposante étendue. Il n'y a cependant que quelques manuscrits sanskrits ornés de miniatures, et encore celles-ci sont-elles loin d'être des chefs-d'œuvre ; elles n'ont même pas le mérite d'être des compositions originales, car ce ne sont que des

1. On remarquera qu'il en est de même pour toutes les littératures brahma-niques ou bouddhistes, quoique leur ensemble fût peut-être plus apte encore que la littérature persane à fournir des sujets de miniatures. Ce fait s'explique en partie par la manière dont sont composés les manuscrits indiens : dans le nord de l'Inde, on écrit sur des feuilles de papier oblongues, dont l'une des faces est jaunie avec de l'orpiment, pour empêcher les insectes de l'attaquer. La longueur de ces feuilles varie de cinq à six fois leur largeur. Dans le sud, on écrit à l'aide de poinçons d'acier sur des fragments de feuilles de palmier séchées, extrêmement étroites et très longues. Ces feuilles sont empilées et percées, à des endroits réservés à cet effet et aussi petits qu'il est possible, de trous dans lesquels on passe des ficelles pour les réunir. On conçoit que, dans ces conditions, il soit fort difficile d'orner ces feuillets de miniatures de dimensions raisonnables.

copies assez médiocres des illustrations des livres persans enluminés aux Indes. C'est ainsi que Râma, le héros du Râmâyana, est assis sur un trône à côté de sa femme Sita, comme le serait l'empereur Shah Djihân à côté de la favorite de son harem, et le singe divin Hanouman se tient devant lui dans la même posture qu'un des grands officiers de la cour de Dehli. Les dieux du brahmanisme eux-mêmes n'ont pu échapper à ce déguisement.

A côté des manuscrits sanskrits, qui représentent la plus ancienne littérature connue de l'Indoustan, se place toute une série de livres écrits dans les différents idiomes fort nombreux de la péninsule, se ramenant à deux types principaux : l'aryen dans le nord, le dravidien dans le sud. Toutes ces langues ont eu des littératures plus ou moins riches, représentées en Europe par un certain nombre de livres qui, lorsqu'ils sont illustrés, le sont d'une façon des plus médiocres. Là encore, il n'y a pas d'art indou proprement dit, mais bien une copie fort défectueuse de l'art persan.

Il n'y a aux Indes que l'art indo-persan qui ait produit des œuvres comparables aux belles miniatures des bibliothèques royales de Perse.

La littérature persane est depuis longtemps l'une des plus répandues dans l'Indoustan et le persan y est parlé par toutes les personnes instruites. Ce fut à partir de l'avènement de la dynastie des Grands Mongols<sup>1</sup> que cette littérature, déjà si riche et si variée dans son pays d'origine, vit une nouvelle floraison dans sa patrie d'adoption, et que les œuvres écrites à la cour de Dehli dans la langue de Firdousi et de Hâfiz purent rivaliser, par leur perfection et leur grâce, avec celles des plus grands poètes persans.

C'est ce qui explique le nombre considérable de livres persans écrits et illustrés aux Indes. Il arrive quelquefois que les miniatures, dans ces manuscrits, sont inférieures aux peintures exécutées en Perse, mais il serait injuste d'en rejeter toute la faute sur l'in incapacité des Indous, gens très adroits et d'une habileté surprenante quand ils s'en veulent donner la peine. Cette différence tient surtout à ce fait, que les miniatures des manuscrits indo-persans<sup>2</sup> ne sont

1. La langue des Grands Mongols était ou du moins ne tarda pas à devenir le persan. Le premier, Bâber écrivit en turc oriental. Quelques années plus tard, un de ses descendants fit traduire ses mémoires en persan, parce qu'il n'en-tendait plus le turc. Le traducteur lui-même était loin de le comprendre à fond.

2. Nous entendons par là les manuscrits persans écrits aux Indes et ceux qui en dérivent directement.

que des copies d'originaux apportés de Perse. Dans beaucoup de cas, les artistes indous ont copié les illustrations des livres qu'ils avaient sous les yeux et l'on comprend que, malgré toute leur attention, de nombreux détails de choses étrangères à leur pays leur aient échappé ou qu'ils les aient rendus d'une façon incomplète.

Si l'on remarque que ces peintures ont été copiées un nombre infini de fois, sur des exemplaires de plus en plus défectueux, on comprendra aisément pourquoi il arrive que des miniatures, copiées et recopiées aux Indes sur quelque manuscrit apporté de Perse, et dont l'exécution pouvait elle-même être inférieure, ne puissent se comparer avec les productions de l'art purement persan.

Il en est tout autrement quand l'on considère l'art indo-persan dans son développement propre, c'est-à-dire ne s'inspirant pas de prototypes importés.

Ce n'est pas dans les manuscrits illustrés aux Indes qu'il faut aller chercher les spécimens de cet art, car, à de très rares exceptions près, on y trouve les traces de l'influence persane ; c'est plutôt dans une série de compositions, qui ne sont autre chose que de très petits tableaux dont la dimension ne dépasse pas le format du grand in-quarto. On y trouve représentés toutes sortes de sujets, des natures mortes, des portraits, des scènes d'intérieur ou de grandes scènes de bataille. Comme dans les miniatures persanes, ce sont les tableaux à grande perspective qui sont le moins bien traités, mais il est impossible de surpasser les artistes de l'Inde dans l'exécution des détails et dans la richesse du coloris.

Il arrive quelquefois que ces tableaux n'ont pas le relief des belles miniatures persanes ; ils sont traités plus par teintes plates que celles-ci. Toutefois, ceci est loin d'être absolu, et plus d'une peinture ornant un *Livre des Rois* provenant d'une bibliothèque royale de Perse, offre cette même particularité. Le fait tient sans doute au caractère de l'architecture indo-persane, qui abuse des grandes surfaces d'un blanc absolument net et où dominent les teintes claires, telles que le rose et le bleu pâles, noyées dans une lumière dont l'intensité est encore plus grande dans l'Inde qu'en Perse.

Malgré ce défaut, beaucoup de peintures, surtout celles où le manque de perspective ne se laisse pas trop remarquer, seraient difficilement surpassées ou même égalées, pour la finesse et la richesse du coloris, par les meilleurs peintres modernes. Les plus remarquables miniatures des plus beaux livres occidentaux que nous ait légués l'art des siècles passés, tels que le livre d'Heures de la reine

Anne de Bretagne ou celui du duc de Berry, malgré toute leur délicatesse, leur sont bien inférieures. C'est surtout dans les portraits de bayadères et, en général, de jeunes femmes, que les peintres de l'Inde ont déployé toutes les ressources de leur art. Leurs différents vêtements sont tous visibles les uns sous les autres, au travers de leurs robes de gaze brodée d'or, et cette transparence va si loin que l'on est tenté de prendre ces jeunes filles pour les houris du paradis du prophète, dont les vêtements ne voilaient pas les formes les plus secrètes.

Les portraits de souverains, qui sont une partie très importante de l'art, aux Indes comme en Perse, sont tout aussi remarquables ; on les voit représentés à cheval, entourés d'une nombreuse suite d'émirs et de cavaliers de leur *halkah*, ou montés sur un éléphant, avec un serviteur qui agite un éventail au-dessus de leur tête, ou assis sur leur trône, dans la grande salle du palais de Dehli. Dans quelques-unes de ces peintures, on remarque un sentiment de la perspective fort rare en Orient ; mais il est presque sûr qu'il ne faut point voir dans ce fait une évolution naturelle de l'art indo-persan, mais simplement une influence de l'art occidental. Toutes les pièces où l'on remarque ce progrès sont, en effet, postérieures à la découverte de l'Inde par les Européens<sup>1</sup>. On sent très bien, d'ailleurs, que les artistes qui ont voulu faire de la perspective dans leurs miniatures se sont servis d'un procédé qui ne leur était point familier, dont les règles leur étaient étrangères, et qu'ils né l'employaient qu'à l'aveuglette, car on remarque, dans ces peintures, des erreurs considérables dans l'application des règles de la perspective.

Il y a des cas où l'influence européenne n'est point discutable. On trouve, dans des recueils de miniatures, des dessins exécutés aux Indes, représentant des sujets religieux bien connus en Europe, tels que la Vierge à la chaise, des Saintes Familles, la Vierge, saint Joseph et le Christ en prière devant un crucifix ; on y trouve encore des portraits de chevaliers de Malte luttant avec un dragon, ou de dames et de jeunes filles portugaises. Il convient d'ajouter que ces reproductions sont faites avec un très grand soin, et témoignent de l'attention et de l'habileté des Indous qui les ont exécutées.

Il y a aussi des miniatures représentant des scènes empruntées à l'histoire religieuse musulmane. On en trouve représentant le prophète Joseph, accompagné d'une garde d'honneur, ou l'ange Gabriel venant réveiller Mahomet dans la nuit de l'Ascension.

1. Le même fait s'est produit en Chine et au Japon.



LE ROI DE PERSE BAHRAM GOUR ET UNE DE SES FEMMES

(Bibliothèque Nationale, département des manuscrits)

Ces peintures n'ont rien de commun avec les peintures des manuscrits persans représentant les mêmes scènes ; les prophètes Joseph ou Mahomet sont vêtus comme des princes indous, et rien n'y rappelle le style persan, ce qui rend souvent très pénible l'identification d'une pareille scène, quand elle est n'est pas accompagnée d'une légende explicative.

Indépendamment des portraits et de ce qu'on serait tenté de nommer les tableaux d'histoire, on rencontre toutes sortes de compositions, en si grand nombre, qu'il est à peu près impossible de les détailler.

Si l'on étudie toute une série de miniatures d'un même ouvrage, le *Livre des Rois* de Firdousi, par exemple, ou les *Sept Portraits* de Nizâmi, que le manuscrit ait été écrit en Perse, dans la Transoxiane, en Turquie ou aux Indes, qu'il soit d'une exécution belle ou médiocre, on s'aperçoit que ce sont toujours, à quelques exceptions près, les mêmes scènes qui sont illustrées par des miniatures, et qu'étant donnée une série de miniatures représentant la même scène, il y a une identité d'origine évidente entre elles. Il est clair qu'entre une belle peinture exécutée à Ispahan pour le compte d'un Séfévi, et une miniature médiocre de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a de nombreuses différences ; mais, si l'on possède un nombre suffisant d'intermédiaires entre les deux points extrêmes, on comprend, aux variations insensibles d'une miniature à l'autre, comment la somme de ces différences a amené entre les deux images extrêmes une divergence considérable et la déformation complète de l'image primitive. En résumé, il y a une paléographie pour les miniatures comme pour l'écriture<sup>1</sup> ; c'est ainsi que, dans tous les *Livres des Rois*, d'exécution même passable<sup>2</sup>, Roustem, le grand héros iranien, est toujours coiffé d'un bonnet fait d'une tête de lion. Tous les artistes persans représentent de même la rencontre de Shirîn et du roi de Perse Khosrav Perviz. Le roi passe derrière une sorte de monticule et aperçoit la jeune femme assise près d'une source, à demi déshabillée et peignant ses longs cheveux. Sa tunique et son carquois sont suspendus aux branches de l'arbre auquel est attaché son cheval. Il en est de même pour la plupart des grandes scènes qu'illustrèrent les peintres per-

1. Cela n'est pas seulement vrai pour les miniatures des manuscrits orientaux, mais s'applique également à celles des manuscrits latins et français.

2. Il n'est pas question naturellement de ceux où les illustrations sont des gâchis quelconques, faits par des gens qui ne méritent pas le nom d'artistes.

sans ; comme rien ne peut, à ce sujet, remplacer les reproductions des originaux, nous n'insisterons pas davantage sur ce point.

Les procédés employés par les Orientaux pour la peinture de leurs manuscrits sont assez mal connus ; comme il n'y a pas de traité technique<sup>1</sup> sur cette matière, on est réduit à un très petit nombre de renseignements, et, d'autre part, les Persans ignorent à peu près tous comment se faisaient les miniatures anciennes. On possède heureusement des miniatures restées inachevées à des degrés inégaux, les unes ne présentant que l'ébauche du dessin, les autres aux trois quarts coloriées, ce qui permet de se rendre à peu près compte de la technique de cet art, et de voir que les procédés employés en Perse n'étaient pas très différents de ceux qu'on employait en Occident.

Pour les livres dans lesquels les miniatures sont de simples enluminures, l'artiste dessinait les grandes lignes de sa composition au crayon noir ou rouge, et, sans jamais pousser bien loin cette esquisse, il y appliquait immédiatement ses couleurs. Quant aux manuscrits très soignés, le procédé était plus compliqué, que la miniature fût exécutée sur parchemin ou, ce qui est beaucoup plus fréquent, sur papier, le parchemin n'ayant guère été employé que dans l'antiquité et pour écrire des Korans. La miniature n'était pas exécutée directement sur la page du livre où elle devait figurer, et le copiste laissait en blanc la place que lui avait désignée le peintre ; on la peignait sur une feuille de papier spécial, qui était ensuite collée sur le feuillet à illustrer. Cette feuille était recouverte d'une couche très mince d'un enduit composé de plâtre très fin délayé dans la gomme arabique, et c'est sur cet enduit que l'on dessinait et que l'on peignait ensuite. Dans quelques manuscrits extrêmement soignés et très rares, les parties saillantes des vêtements, les côtes des turbans, par exemple, ou les plis des vêtements, sont figurés par une superposition de couches de peinture, de telle sorte que le relief est dû non à une fiction, mais à une réalité ; un procédé du même ordre que le précédent consiste à représenter les diamants et les pierreries qui ornent le diadème des princesses, en piquant avec une aiguille très fine la couche d'or sur laquelle sont censées être incrustées les pierres précieuses. La lumière, en venant se réfléchir

1. Il devait cependant exister des écoles d'enlumineurs et, par conséquent, des livres où se trouvaient réunis les principes de dessin et les recettes pour les couleurs.

dans les petites cavités ainsi formées, rend, d'une façon très exacte, le feu des diamants ou des rubis. Les broderies des robes portées par les princesses ou les femmes riches sont représentées par un procédé identique. On trouve, surtout aux Indes, des peintures dans lesquelles les diadèmes et les bracelets des femmes sont garnis de demi-perles véritables ou d'éclats de diamant.

On conçoit que la conservation de miniatures ainsi exécutées soit assez précaire ; il suffit d'un pli accidentel du papier pour faire fendiller et éclater la couche extrêmement mince sur laquelle repose la peinture ; l'humidité, à laquelle presque tous les manuscrits rapportés d'Orient ont été exposés, ramollit cette couche et, comme les couleurs sont délayées avec de la gomme arabique, le dessin vient se reporter sur la page qui est en face de la miniature, en la détériorant à jamais.

Toutes les couleurs et toutes les nuances se retrouvent dans les miniatures, et on les applique sur le papier avec des pinceaux que les Persans nomment « plumes de peintre ». Le bleu et l'or, qui dominent dans les encadrements des pages de titre, s'obtiennent, le premier, en broyant du lapis-lazuli (*lādžverd*)<sup>1</sup> ; quant à l'or, il était constitué par des feuilles d'or véritable et non par du clinquant ; ce qui explique sa conservation parfaite. On se sert aujourd'hui en Perse, pour remplacer ces feuilles d'or, de feuilles de papier doré fabriqué en Russie. Le rouge se nomme *kermez* ou *sourkh* ; le violet, obtenu en mélangeant le rouge et le lapis-lazuli, *benefsh* (c'est une des couleurs les moins employées dans les miniatures) ; le pourpre, *arghavān* ; le rose, que les Persans nomment « couleur de foie », *dīgueri*, est formé de blanc et de rouge. Suivant Chardin (*Voyages*, ibid.), « ce Vernis qu'ils ont si beau, et que nos Maîtres admirent tant, n'est fait que de *Sandarac* et d'*Huinlin de lin*, mêlés ensemble et réduits en consistance de pâte ou d'onguent : lorsqu'ils s'en veulent servir, ils le dissolvent avec l'Huile de Naphte, ou, à défaut, avec de l'Esprit-de-vin rectifié plusieurs fois ».

On connaît assez mal les noms de ces artistes qui s'appellent eux-mêmes imagiers (*mousevver*) ou enlumineurs (littéralement doreurs, *mouzehheb*), et encore bien moins la date à laquelle ils ont vécu<sup>2</sup>. Il y a, en effet, très peu de miniatures orientales signées et

1. On sait que ce minéral se trouve surtout dans le Céleste Empire, en Sibérie et dans quelques parties du Turkestan.

2. Il en est d'ailleurs de même en Occident. C'est un travers courant dans

datées, et celles qui le sont acquièrent, par cela même, une valeur toute spéciale. Les artistes mettaient leur nom dans un coin de la miniature, en caractères *talik* d'une telle finesse qu'il faut souvent une loupe pour le déchiffrer. Il arrive quelquefois, quand un monument ou simplement une maison se trouve représentée dans la miniature, que le nom de l'artiste, le nom du souverain pour lequel il a travaillé et la date simulent une inscription qui court le long du fronton de l'édifice. Mais ce ne sont là que de fort rares exceptions.

Comme les manuscrits orientaux portent, en général, à la dernière page, la mention de l'année en laquelle ils ont été terminés, on peut, souvent, il est vrai, dater les miniatures, mais approximativement, car on a des exemples de peintures assez postérieures au manuscrit qu'elles illustrent. Quand on se trouve en présence de feuillets détachés de manuscrits et réunis, soit en Orient, soit en Occident en recueils factices, il est bien difficile de déterminer d'une façon rigoureuse l'âge exact d'une peinture. C'est un inconvenient d'autant plus grave que la paléographie des manuscrits orientaux est loin d'être aussi avancée que celle des manuscrits français ou latins. Quand bien même elle le serait pour les livres de facture courante, il ne faudrait guère s'y fier pour les manuscrits de luxe, dont l'écriture n'a point changé depuis longtemps et ne changera, sans doute, que bien peu. Il est arrivé, de plus, surtout dans l'empire mongol de l'Indoustan, que les peintres qui ont signé et daté leurs œuvres ont employé le caractère dit *shikesteh* ou brisé, qui est bien la plus déplorable écriture qu'on ait jamais inventée, à ce point qu'un indigène lui-même ne peut, le plus souvent, lire le nom sans le connaître d'avance.

C'est là une lacune des plus considérables et qui empêchera toujours d'écrire d'une façon complète l'histoire de la miniature orientale, et c'est un fait d'autant plus grave que, sauf les miniatures, nous ne connaissons absolument aucun autre genre de peinture orientale. L'histoire de l'art français ou italien n'est point compromise par notre ignorance du nom de la plupart des miniaturistes anciens, car, à quelque degré de perfection que cet art ait été

tout l'Orient et à toutes les époques. L'architecte du monument qui abrite à Samarcande les tombeaux de Tamerlan et d'autres princes de sa famille a inscrit au fronton de l'édifice, et en lettres énormes, qu'il se nommait Mohammed, fils de Mahmoud, et qu'il était originaire d'Ispahan, mais il n'a pas dit en quelle année il l'a terminé. Darius, dans son inscription de Behishtoun, nous apprend qu'il a livré bataille tel jour de tel mois, mais il trouve inutile de nous dire en quelle année de son règne.

poussé, il n'est jamais que très secondaire dans des pays où es tableaux et les dessins se comptent par milliers, tandis que c'est l'inverse en Orient.

Beaucoup de miniatures orientales nous sont parvenues dans un état assez lamentable. Sans compter les accidents auxquels sont exposés les livres, dont on ne prend qu'un soin tout relatif, en les jetant pèle-mêle dans des caisses nommées *sandouks*, ou encore en les cachant dans les caves où ils sont dévorés par quantité d'animaux, il y a des causes de détérioration purement volontaires.

On a vu que, pour les musulmans rigoureux, la reproduction des êtres vivants est une œuvre défendue. Il est arrivé que des gens très rigoureux, trouvant des miniatures dans un manuscrit, se sont empressés de les gratter ou de les effacer. Une des miniatures les plus anciennes que l'on connaisse se trouve dans un exemplaire de l'histoire de Djingiz Khan, connue sous le nom d'*Histoire du Conquérant du Monde*; elle représentait l'auteur de l'ouvrage, Ala ed Din Atha Melik offrant l'exemplaire original de sa chronique à l'empereur mongol. Il est très probable que les deux figures étaient les portraits authentiques des deux personnages. A une époque inconnue, mais qui doit déjà être ancienne, un des possesseurs du livre a cherché à effacer la tête d'Ala ed Din et de son souverain; cette rage de destruction ne s'est pas arrêtée là; on a fait disparaître par le même procédé la tête du cheval de l'empereur et même celle d'une sorte de faucon volant au-dessus de la scène.

On pourrait citer nombre de belles miniatures ayant souffert de ce fanatisme aveugle, qui ne respectait pas même les productions les plus parfaites et les plus anciennes de l'art musulman. Dans d'autres cas, il est arrivé que des peintures, à demi effacées par le temps ou l'humidité, ont subi une singulière restauration, pour ne pas dire une mutilation absurde : les figures des personnages ont été ornées de moustaches gigantesques ou de barbes hirsutes; dans l'un des plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale, un lecteur chrétien a ajouté des croix au cou d'une dame indienne occupée à sa toilette et de ses suivantes.

Il arrive assez souvent que l'on trouve dans un livre très bien conservé une miniature dont la licence a scandalisé quelque puritain musulman et qui a été à demi effacée. Ce n'est point cependant, qu'en général, les miniatures orientales soient licencieuses, les artistes persans représentant plus volontiers les scènes légères que

scandaleuses, et les miniatures sont souvent loin d'être à la hauteur de ce qui est raconté dans le texte. On trouvera bien des peintures représentant le scheikh Sanaan adressant des œillades passionnées à une fort jolie femme accoudée à un balcon, et qui écoute avec un plaisir évident les madrigaux que lui débite le vieux galant ; on verra Medjnoûn, assis sur son rocher, au milieu du désert et tellement dévoré des feux de son amour pour Leila, que toutes ses côtes lui sortent sous la peau ; mais on trouvera rarement des scènes inconvenantes, bien moins souvent qu'on ne serait porté à le croire d'après la réputation faite à ce sujet à tous les Orientaux<sup>1</sup>. Il suffira de dire qu'il existe aux Indes quelques livres illustrés avec la plus grande perfection et qui rentrent dans un genre trop connu en Europe, depuis qu'on a eu le tort de traduire le *Kadm-Soutra*<sup>2</sup>. C'est surtout aux Indes que l'on compose les miniatures grivoises, et il faut bien dire que, la plupart du temps, leur immoralité n'est même pas rachetée par leur perfection.

Dans un assez grand nombre de manuscrits orientaux à miniatures, on remarque des pages dont seules subsistent les marges et dont toute la partie médiane a disparu. La page portait primitive-ment une peinture qui a été découpée ; c'est ainsi que se sont formés les recueils factices, dans lesquels on rencontre des miniatures d'âge fort inégal et appartenant à des genres de livres très dissemblables ; à côté d'une peinture d'un *Shâh-Nameh*, on trouve une miniature qui a appartenu à un Nizâmi, puis une autre provenant d'un Djâmi, et il n'est pas toujours facile de déterminer sûrement à quel poème appartenaient ces peintures. Il arrive que c'est à un simple hasard que l'on doit attribuer la perte de ces miniatures. Les Persans, ainsi que tous les artistes qui les ont imités, encadrent les pages de leurs manuscrits de plusieurs filets d'or, ou de couleur verte, rouge, etc... Ils se servent pour cela d'un tire-lignes analogue à celui dont on se sert en Europe et qui a les bords tranchants. Cette circonstance, jointe à l'action corrosive des couleurs employées, découpe très rapidement le feuillet en deux parties, la marge et le milieu, qui ne tiennent pour ainsi dire plus l'une à l'autre. Il suffit, dans ces conditions, de très peu de chose pour amener leur séparation définitive.

1. La majorité des peintures persanes est bien plus réservée que les estampes japonaises, qui représentent souvent des scènes fort décolletées.

2. Il y a en Perse des livres analogues, que les auteurs prétendent avoir traduit du pehlvi, sur des exemplaires trouvés dans la bibliothèque du roi Bahram Goûr.

Les diverses substances qui entrent dans la composition des teintes employées dans les miniatures orientales ont une influence funeste sur le papier et, par conséquent, sur les peintures qu'il supporte. Non seulement la feuille enluminée est comme brûlée par l'action des couleurs et le papier s'en effrite facilement en formant des trous dans la composition, mais cette action se fait encore sentir à travers plusieurs feuillets du livre.

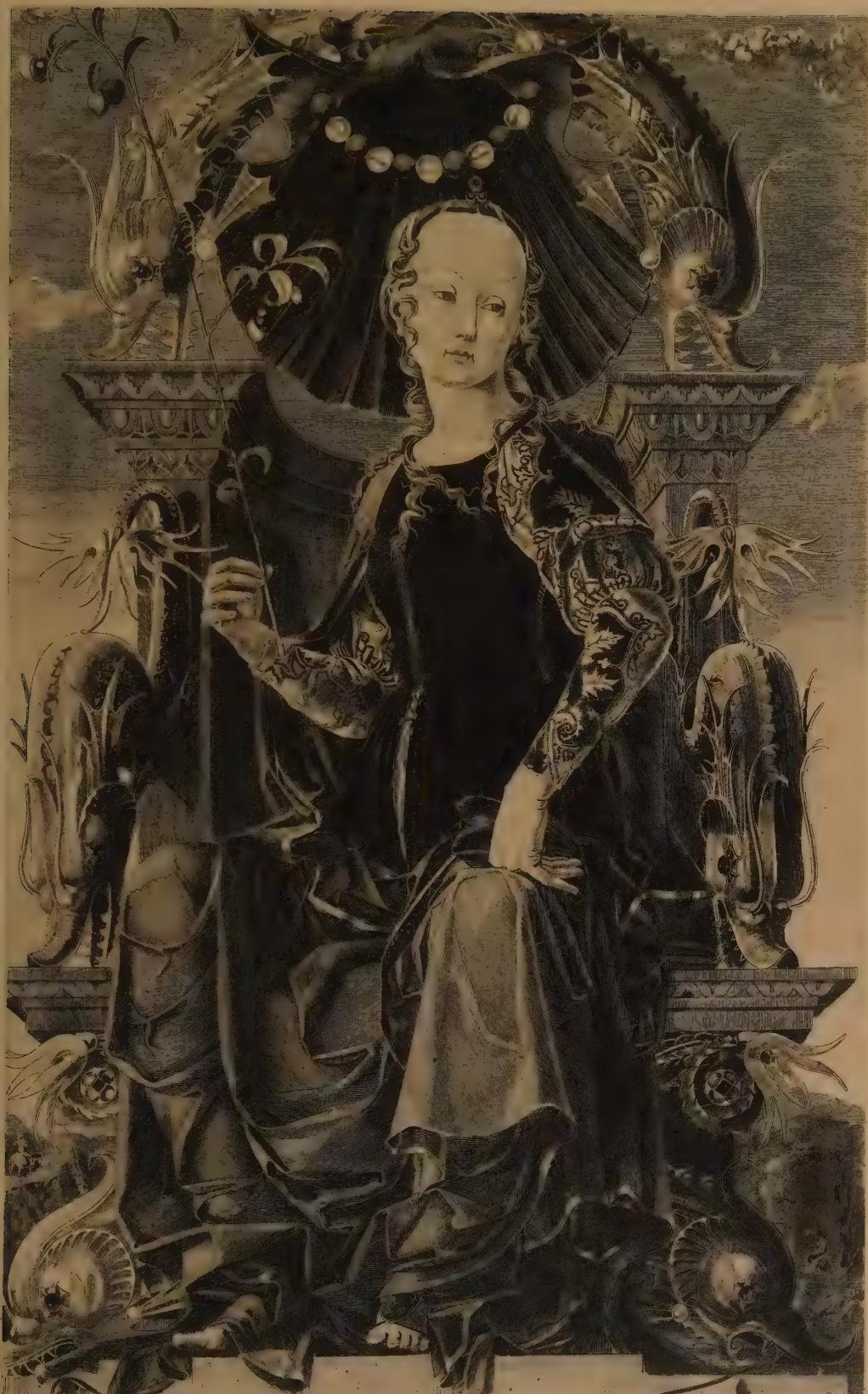
Tout ce qui précède explique comment il se fait qu'une belle miniature, bien conservée et sans aucune avarie, soit si rare.

L'art de la miniature est un art aujourd'hui à peu près perdu en Orient ; l'introduction de l'imprimerie, ou plutôt de la lithographie, dans ces pays, a permis de reproduire à assez bon compte un certain nombre d'ouvrages que les Orientaux considèrent comme leurs classiques, on a cessé depuis de copier à grands frais les poésies de Sadi, de Nizâmi ou de Khosrav de Dehli, et le métier de ceux qui illustraient ces manuscrits s'est perdu en même temps. On se contente maintenant, pour les éditions soignées, de reproduire par l'autographie des dessins plus ou moins réussis, qui remplissent fort mal le rôle des belles miniatures d'antan. On fait bien encore quelques peintures dans les manuscrits modernes, mais elles ne rappellent, ni par la finesse, ni par le coloris, celles du XVI<sup>e</sup> ou du XVII<sup>e</sup> siècle. On sent, en les regardant, que le procédé est perdu et qu'il n'y faut voir qu'une imitation isolée de l'art des siècles passés.

E. BLOCHET

1. C'est un fait analogue à celui qui s'est passé en Occident, lors de l'invention de l'imprimerie. Toutefois, comme les premiers imprimés n'étaient que des contrefaçons de manuscrits, destinés à être vendus aussi cher qu'eux, tout en revenant à un prix bien plus modique pour l'imprimeur, on a continué encore quelque temps la peinture de ces imprimés. On pourrait plutôt comparer le déclin de la gravure sur acier, sur bois ou sur cuivre, survenu depuis qu'on a trouvé les procédés modernes de la phototypie et de l'héliogravure.





Cosimo Tura pinx.

J. Payran sc.

LE PRINTEMPS  
(Collection Layard)





## L'HERMÈS D'OLYMPIE

---

L'attribution au grand Praxitèle de l'Hermès d'Olympie repose sur le témoignage de Pausanias. Dans sa description de l'Héraion ou temple de Héra, le Périégète mentionne un groupe en marbre de Praxitèle, représentant Dionysos enfant porté par Hermès, qui répond de tous points à la statue découverte en mai 1877. L'identité de l'œuvre étant indiscutable, on s'empressa d'accepter l'attribution de Pausanias, sans même songer à la contrôler.

Seul, Olivier Rayet, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, écrit en 1880<sup>1</sup> sur les fouilles alors récentes d'Olympie, exposait une autre opinion, qui, faute de n'avoir pas été développée, n'a pas suscité l'attention qu'elle mérite. Rayet avait fort bien remarqué que la statue est mentionnée non seulement par Pausanias, mais aussi par Pline l'Ancien ; ce dernier l'attribue non à Praxitèle, mais à Céphisodote. Le savant français pensait que cette dernière attribution était la plus digne de foi. Voici ses propres paroles :

« Pausanias mentionne cette statue (l'Hermès) et nous apprend que la tradition locale l'attribuait à Praxitèle ; Pline en parle au contraire comme de l'œuvre de Céphisodote. Il va sans dire que les Allemands ont adopté d'enthousiasme la première attribution. La vue du marbre même m'inclinerait, je l'avoue, vers la seconde et la moins glorieuse ; il y a, en effet, dans cette œuvre, à côté d'une habileté étourdissante, des pauvretés et des sécheresses dont je serais fâché que Praxitèle fût capable. Mais je reviendrai, dans un autre article, sur cette question. »

1. 2<sup>e</sup> pér., t. XXI, p. 410 ; mémoire réimprimé dans les *Études d'archéologie et d'art*. Paris, 1888, p. 68.

Malheureusement, l'illustre archéologue est mort sans donner ce dernier article. Je me propose donc de prendre ses réflexions comme point de départ des recherches suivantes sur le véritable auteur de l'Hermès. C'est un problème que l'on voudrait assurément pouvoir aborder au point de vue esthétique; mais, pour cela, il nous manque la vraie pierre de touche : des originaux authentiques de Céphisodote et de Praxitèle, qui puissent nous guider dans ces questions si délicates de morphologie, dont dépend surtout l'attribution exacte d'une œuvre. D'autre part, la critique *objective* interdit toute attribution fondée seulement sur ce que les textes antiques nous apprennent touchant l'art de Praxitèle. Je me bornerai donc à démontrer : 1<sup>o</sup> que l'Hermès mentionné par Pline, et attribué par lui à Céphisodote l'Ancien, est bien l'Hermès d'Olympie ; 2<sup>o</sup> que l'étude comparée des assertions de Pausanias et de Pline doit nous porter à accepter l'attribution reproduite par ce dernier; 3<sup>o</sup> que, dans l'état actuel de nos connaissances, tout tend à fortifier ce résultat, et à confirmer l'attribution de la statue à Céphisodote l'Ancien.

Les deux textes que Rayet mettait en rapport avec la même statue sont les suivants :

Pausanias (v, 17, 3) : « Plus tard, on dédia d'autres objets dans le temple de Héra, tels que l'Hermès en marbre qui porte Dionysos enfant ; c'est l'œuvre de Praxitèle. »

Pline (xxxiv, 37, 87) : « Il y a eu deux Céphisodote. Du premier est le Mercure nourrissant Bacchus enfant. »

Ayant eu tout dernièrement occasion d'annoter les passages de Pline relatifs à l'histoire de l'art<sup>1</sup>, j'avais, après mûre réflexion, cru pouvoir affirmer l'identité de l'Hermès d'Olympie avec le *Mercurius* de Céphisodote dont parle Pline. Je ne connaissais pas alors l'opinion de Rayet, que M. S. Reinach a eu la bonté de me signaler depuis. Voilà donc, en quelque sorte, deux avis isolés tendant à établir l'identité de l'Hermès avec le *Mercurius*. Examinons les titres que cette théorie peut avoir à notre attention.

Il est instructif de noter que, lors de la découverte de l'Hermès, un savant de la valeur de Rayet en ait considéré l'attribution comme discutable, quand aujourd'hui, à vingt ans seulement de la découverte, les critiques les plus circonspects voient dans l'attribution de l'Hermès au grand Praxitèle le point le plus inattaquable dans toute l'histoire de la sculpture grecque. Évidemment, en archéolo-

1. *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, éd. by E. Sellers and K. Jex-Blake, p. 236.



COPIE D'APRÈS L'EIRÉNÉ DE CÉPHISODOTE

(Glyptothèque de Munich)

gie comme ailleurs, on passe bien vite de la théorie au dogme. L'étude comparée des sources et des textes devrait cependant empêcher les archéologues de procéder, en matière d'attributions, aussi simplement qu'ils le font encore ; si les textes sont en flagrant désaccord, on les concilie de force ; le plus souvent on adopte, comme l'a indiqué Rayet, le texte qui flatte le plus nos désirs et on laisse les autres dans l'oubli. La chose est fort naturelle ; les matériaux dont dispose l'histoire de l'art grec sont, en effet, tellement incomplets que l'on se rattache d'instinct au premier texte venu qui nous offre un point d'appui, en lui vouant un respect presque superstitieux. Même dans un sujet aussi délicat que celui de l'attribution d'une œuvre d'art, nous acceptons les données d'un Pausanias, sans trop nous inquiéter ni de la valeur des sources où il les a puisées, ni des altérations que la tradition orale a pu subir au cours des six siècles qui séparent le Périégète de la grande période de l'art grec. Cependant, la critique *morelliennne* pourrait nous donner, à cet égard, une utile leçon, en nous montrant combien nombreuses sont les erreurs d'attribution qui se sont glissées dans l'histoire de l'art italien. Ces erreurs sont souvent d'ancienne date, amenées, pour la plupart, par le désir trop naturel d'attacher un nom aussi illustre que possible à une œuvre qu'on possède ou qu'on a découverte. Il n'y a aucune raison de croire que, sur ce point, les anciens fussent supérieurs aux modernes. La pédanterie des Périégètes, l'ignorance des prêtres, la vanité des conservateurs de musées et des propriétaires de galeries particulières, ont dû amener, alors comme aujourd'hui, de graves erreurs d'attribution, qui ont ensuite passé dans les pages de Pausanias, et même d'auteurs beaucoup plus scrupuleux que lui.

Une des erreurs les plus fréquentes et les mieux reconnues est celle qui attribue au chef d'une école les œuvres de ses élèves, de ses fils, de ses parents, ou même tout simplement de ses moins illustres contemporains. C'est pourquoi, lorsque je compareais les deux textes cités plus haut, il me semblait que, vu la rareté<sup>1</sup> du sujet men-

1. En dehors des deux textes cités, le sujet d'Hermès portant Dionysos enfant est inconnu dans l'histoire de la grande sculpture. Il avait cependant été représenté par l'école de Polyclète : c'est ce dont témoignent : 1<sup>o</sup> la statue du jardin Boboli (Arndt-Amelung, *Einzelverkauf*, n° 103-103 ; Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, n° 199, où le style de la statue est fort bien jugé antérieur à celui de l'Eiréné de Céphisodote) ; 2<sup>o</sup> le bronze de Roye (*Revue archéologique*, vol. IV (1884), pl. iv) ; sur le style polyclétique de ces œuvres, voir Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, p. 424. M. Amelung a la bonté de me signaler un fragment de relief du Musée Chiaramonti (n° 183), où se trouve reproduite

tionné par Pausanias et par Pline; vu aussi la parenté des deux artistes, nous pourrions bien n'avoir ici que la même statue, attribuée par l'un à son véritable auteur, Céphisodote, par l'autre à un maître beaucoup plus illustre, Praxitèle, conformément à une tradition que les gardiens de l'Héraion olympien auraient eu naturellement soin d'encourager.

Ces premières conjectures furent bientôt confirmées par la connaissance plus ample que j'acquis du caractère des informations dont disposaient Pausanias et Pline en matière d'art. On remarquera que c'est Pline qui cite Céphisodote, artiste relativement peu connu, comme étant l'auteur d'un *Mercurius*, tandis que Pausanias attribue l'Hermès qu'il vit à Olympie au grand Praxitèle — parent, peut-être frère ou fils de Céphisodote l'Ancien, et père de Céphisodote le Jeune. Cette observation seule nous disposerait déjà à soupçonner ici un cas analogue à une demi-douzaine d'autres, qui ont été relevés par différents savants<sup>1</sup>; on y voit Pausanias attribuer à un célèbre chef d'école les œuvres qu'une critique plus minutieuse, représentée par Pline, revendiquait pour des artistes moins connus de la même école. Il y a, d'abord, les trois cas indubiables où Pausanias attribue à Phidias des œuvres de ses élèves. C'est, premièrement, la statue de la Mère des Dieux, dans son temple à Athènes (Paus., I, 3, 5), que nous savons par Pline (*Hist. Nat.*, xxxvi, § 17) avoir été d'Agorakritos, élève de Phidias. Du même élève, d'après Pline, était la Némésis de Rhamnous, près d'Athènes, statue attribuée par Pausanias (I, 32, 2-3) au maître même, et cela bien que la Némésis portât, paraît-il, suspendue à la branche de pommier qu'elle tenait de la main droite, une tablette avec la signature de l'artiste<sup>2</sup>. De même, l'Athéna en or et en ivoire d'Élis, œuvre que Pline (xxxv, 34), attribue à Kolotès, élève aussi de Phidias, est mentionnée par

la statue Boboli. A droite, au-dessus de la main d'Hermès, on voit une autre main, appartenant sans doute à la nymphe qui va recevoir Dionysos. Il est à remarquer que bon nombre des petites représentations, sur pierres gravées ou reliefs, d'Hermès portant Dionysos, recueillies par M. H. A. Smith, se rapportent plutôt au type Boboli qu'à celui de la statue d'Olympie. Le fragment de main soutenant un Dionysos enfant (réplique du torse dans la collection de miss Herz, à Rome), du Musée des Thermes, provient peut-être d'une variante hellénistique du même type; cet intéressant fragment sera publié sous peu par M. Klein.

1. Voir surtout l'admirable étude de M. L. Urlichs, *Griechische Kunstschriftsteller*, p. 33 et suiv.

2. Zenobios, v, 82 = Overbeck, *Schriftquellen*, n° 836.

Pausanias (vi, 26, 3) comme du maître lui-même. A ces trois cas, qui caractérisent fort bien les tendances de Pline et de Pausanias en matière d'attribution, semble s'ajouter tout naturellement celui de



TÊTE DE L'EIRÉNÉ DE CÉPHISODOTE<sup>1</sup>

(Glyptothèque de Munich)

l'Hermès et du *Mercurius*. Je pourrais encore éclairer les procédés de Pausanias par deux exemples, où la différence d'attribution se trouve impliquée par son texte même ou indiquée par un autre auteur que Pline. Ainsi, un fin critique<sup>2</sup> a fort bien deviné que si Pausanias

1. Reproduit, avec l'autorisation de la maison Bruckmann, de Munich, d'après le cliché de M. Arndt.

2. W. Klein, dans les *Archæologische epigraphische Mittheilungen aus Öesterreich*, t. VII (1883), p. 69 ; voir aussi Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 57, et les re-

(vii, 27, 2), tout en nommant Phidias comme auteur de l'Athéna en or et en ivoire de Péllène en Achaïe, affirme qu'elle était plus ancienne que les statues de Phidias sur l'Acropole et à Platées, il

TÊTE DE L'EIRÉNÉ DE CÉPHISODOTE<sup>1</sup>

(Glyptothèque de Munich)

faut sous-entendre que cette Athéna était légèrement archaïque et d'un maître antérieur à Phidias. De même, il paraît probable que la grande Athéna en bronze de l'Acropole, surnommée la *Promachos*, était non pas, comme le dit Pausanias (i, 28, 2), l'œuvre de Phidias,

marques de ce savant sur l'Athéna de Platées, attribuée par Pausanias à Phidias (ix, 4, 1).

1. Reproduit, avec l'autorisation de la maison Bruckmann, de Munich, d'après le cliché de M. Arndt.

mais (d'après une tradition conservée par un scolaste) celle de son contemporain Praxitèle l'Ancien<sup>1</sup>. Nous voyons donc que Pausanias, soit qu'il suive l'opinion populaire, soit qu'il emprunte à des textes où l'erreur d'attribution était déjà commise, donne, comme étant de Phidias, certaines œuvres de ses élèves ou contemporains. Ce genre de confusion s'est produit de tout temps autour des noms des grands maîtres. De nos jours, combien de simples œuvres d'école n'a-t-on pas décorées des noms de Raphaël, de Jean Bellin ou de Titien ? Il est tout à fait certain que Praxitèle, l'artiste le plus populaire de toute l'antiquité, n'a pas échappé à la règle commune ; les textes précités nous en donnent la preuve. Étudiés à la lumière qu'ils projettent l'un sur l'autre, ils semblent prouver qu'au temps de Pausanias on faisait passer sous le nom de Praxitèle un Hermès exécuté par Céphisodote l'Ancien.

N'était le passage de Pausanias, on aurait, sans la moindre hésitation, identifié la statue d'Hermès portant Dionysos enfant, trouvée à Olympie, avec le *Mereurius Liberum patrem in infantia nutriendem* que Pline attribue à ce Céphisodote. Tout aurait porté à cette croyance ; on aurait non seulement insisté sur l'identité du sujet avec celui que mentionne Pline, mais encore sur la frappante ressemblance qu'offre la composition du groupe d'Olympie avec le groupe symbolique d'Eiréné portant Ploutos enfant, que le même Céphisodote avait exécuté pour Athènes<sup>2</sup>. Le hasard a fait que ce groupe soit la seule œuvre de Céphisodote dont nous possédions la copie certifiée, retrouvée par Brunn, dans une statue de la Glyptothèque de Munich<sup>3</sup>.

L'Eiréné offre, tant par la pose que par le rythme de ses lignes, des analogies marquées avec les Muses des reliefs de Mantinée<sup>4</sup>, et

1. Overbeck, *Schriftquellen*, n° 640. Je trouve les arguments de M. Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 52), tout à fait concluants quant aux textes ; la manière de voir qu'il adopte dans ses *Intermezzi* (p. 31) me paraît moins convaincante.

2. Pausanias, I, 8, 2 ; IX, 16, 1.

3. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 96. Si je ne me trompe, l'honneur de l'identification revient à M. L. von Ullrichs ; Brunn a ensuite reconnu le même type sur deux monnaies d'Athènes, également conservées à Munich (Imhof-Blumer et P. Gardner, *A Numismatic Commentary to Pausanias*, pl. DD, IX et X), qui montrent que l'Eiréné s'appuyait de la main droite sur un long sceptre, et que le Ploutos tenait de la main gauche sa corne d'abondance.

4. Athènes, Musée central (*Catal.*, n° 215-217). Ces reliefs ornaient la base d'un groupe par Praxitèle, représentant Leto avec Apollon et Artémis (Paus., VIII, 9, 1). Une reconstruction de cette base a été proposée par M. Waldstein (*Papers*

avec certaines copies exécutées d'après les œuvres de la jeunesse de Praxitèle. Dans sa reconstruction de l'école praxitélienne, M. Furtwängler a pris ces Muses et l'Hermès comme les deux pôles d'un long développement artistique, qu'il a ensuite subdivisé en trois périodes assez distinctes<sup>1</sup>. De récentes recherches ont encore ajouté à la série ainsi constituée, qui comprend aujourd'hui non seulement une foule de copies, mais aussi un nombre considérable d'originaux de haute importance, tels que l'Aphrodite Leconfield<sup>2</sup>, la tête Aberdeen<sup>3</sup>, une superbe tête de femme appartenant à la Glyptothèque de Munich<sup>4</sup>, l'exquise petite Artémis de Kition<sup>5</sup>, et une belle tête de jeune homme de la collection Jacobsen<sup>6</sup>. Le tout forme un groupe imposant, qui recèle assurément le nom de plus d'un artiste de la même école. On s'est laissé égarer par le nom du maître même que Pausanias attache à l'Hermès, et on n'a pas su comprendre que cette œuvre, par sa ressemblance avec la copie de l'Eiréné de Céphisodote, et étant donné le témoignage de Pline, pouvait justement nous aider à reconstituer une de ces personnalités artistiques moindres qui furent, surtout à l'époque romaine, eclipsées par le renom du grand Praxitèle. La reconstruction de l'œuvre de Céphisodote nous entraînerait trop loin ; il suffira ici de relever l'analogie de son Eiréné avec

*of the American school at Athens*, t. V, p. 282; Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik*, 4<sup>e</sup> éd., t. II, p. 61; Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. II, p. 260). La preuve qu'elle est inadmissible a été fournie par MM. Dörpfeld et Amelung (Amelung, *Basis des Praxiteles aus Mantinea*, Munich, 1895, p. 9). Une autre restauration de la base, tout dernièrement proposée par M. Percy Gardner (*Journal of Hellenic Studies*, t. XVI (1896), p. 280 et suiv.), sans connaissance des recherches de M. Amelung, est aussi impossible que la restauration essayée par M. Waldstein.

1. *Meisterwerke*, p. 529-578.

2. Furtwängler, *op. cit.*, pl. xxxi ; la reproduction dans l'édition anglaise (*Masterpieces of Greek Sculpture*, pl. xviii) est meilleure. Voir aussi S. Reinach, *Gazette archéologique*, t. XII (1894), p. 229.

3. Wolters, *Jahrbuch des archäologischen Instituts*, t. I (1886), pl. v ; *Masterpieces*, pl. xviii ; S. Reinach, dans la *Gazette archéologique*, t. XIII (1895), p. 157.

4. Brunn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 89 ; le vilain cou droit est moderne. Cette superbe tête devrait être étudiée d'après la restauration essayée par M. Brunn sur le moulage (voir Arndt, *Ueber einen Koratypus praxitelischer Zeit*, dans la *Festschrift für Overbeck*, 1893, p. 96-101).

5. *Jahrbücher der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses*, 1887, pl. I, II ; Furtwängler, *Masterpieces*, fig. 141. On peut maintenant se procurer le moulage de cette belle œuvre.

6. Pour le caractère praxitélien de cette tête, voir S. Reinach dans la *Gazette arch.*, t. XIV (1896), p. 328, et Furtwängler dans le *Bilder* de janvier 1897, p. 3.

l'Hermès d'Olympie: On a fort bien nommé ce dernier « une imitation » de l'Eiréné<sup>1</sup>. J'ai déjà rappelé la conformité des deux statues quant à l'agencement général de la composition, conformité qui serait encore plus frappante si, au lieu de la vulgaire grappe de raisin que les restaurateurs placent dans la main droite de l'Hermès, il était permis de s'imaginer le dieu tenant soit le long caducée proposé par M. A.-H. Smith<sup>2</sup>, soit le long sceptre que lui donnent MM. Rollet et Benndorf<sup>3</sup>. Mais, en art grec surtout, de simples ressemblances de type sont tout à fait insuffisantes pour établir une attribution. Il est toujours bien difficile d'instituer une comparaison intime entre un original d'un travail aussi achevé que l'Hermès et une copie même aussi respectable que l'Eiréné de Munich. Cependant, plus j'essaie d'approfondir le caractère de ces deux œuvres, plus elles m'apparaissent comme deux manifestations, diverses et cependant étroitement unies, d'une même personnalité artistique. C'est le sentiment de l'œuvre, je veux dire la manière dont l'artiste a compris son sujet, qui me semble identique dans les deux statues. Dans chaque groupe, par exemple, la relation observée d'une figure à l'autre est fort significative : elle varie, tout en restant dans la même mesure. Au premier abord, on dirait que chez l'Eiréné cette relation est plus étroite ; l'Eiréné semble songer au petit Ploutos et s'incline tendrement vers lui. L'Hermès, au contraire, regarde dans le vague, sans trop s'inquiéter de son frère nouveau-né ; mais l'équilibre est rétabli par l'intensité du mouvement du Dionysos ; ce dernier ne se contente pas, comme le Ploutos, d'appeler l'attention de la figure principale ; mettant en jeu toutes ses forces enfantines, il s'accroche d'une main à l'épaule gauche de l'Hermès, tandis qu'il étend avidement l'autre main vers l'objet que tenait Hermès de la main droite. On a beaucoup critiqué le corps du Dionysos (certes, il n'est pas à la hauteur des *bambini* de la Renaissance italienne) ; mais on a trop oublié, en le jugeant, le mouvement si expressif de ses bras.

Assurément, il y a loin des draperies sévères de l'Eiréné, qui rappellent Phidias, au manteau si étonnamment réaliste de l'Hermès, où l'artiste a été jusqu'à indiquer le petit trou fait dans l'étoffe par l'épingle qui avait servi à la retenir. Mais un savant critique a fort

1. S. Reinach, *Gazette archéologique*, t. XII (1887), p. 282.

2. *Journal of Hellenic Studies*, t. III, p. 81.

3. *Archäologische epigraphische Mittheilungen aus Öesterreich*, t. VIII (1884), p. 229 et 233. M. Treu, *Hermes mit dem Dionysoskind* (Berlin, 1878), avait proposé un long thyrsé.



HERMÈS ET DIONYSOS ENFANT

Groupe découvert à Olympia en 1877

(MUSÉE D'OLYMPIE)



bien compris que l'Eiréné ne représente nullement, comme on l'avait cru, le point de jonction de deux styles : ses réminiscences phidiennes ne sont, au contraire, qu'un retour intentionnel vers la tradition d'un siècle passé : « Le groupe, écrit M. Furtwängler<sup>1</sup>, se relie, autant par le motif que par l'esprit, aux œuvres praxitéliennes ; on se sent, non plus sur le seuil d'une nouvelle période, mais entièrement dans cette période, et c'est exprès que l'artiste imite un style plus ancien. Ce style fut peut-être imposé à Céphiso-dote par de pieux donateurs ; peut-être aussi n'était-ce qu'une fantaisie passagère de l'artiste, qui ne devait plus influer sur lui lorsque, comme dans l'Hermès, il se laissa complètement aller à la manière plus libre de son époque. »

Cependant, si l'Eiréné appartient déjà en plein à la nouvelle période, elle ne nous représente toujours qu'une première étape d'un développement dont l'Hermès d'Olympie paraît marquer le point culminant. Les têtes du Ploutos et du Dionysos laissent deviner, à elles seules, toute une évolution artistique fort intéressante à étudier. Afin de mieux pouvoir apprécier et leurs ressemblances et leurs différences, nous avons fait reproduire les deux têtes l'une à côté de l'autre : celle du Dionysos d'après le plâtre (l'éclairage de l'original en rendant une bonne photographie difficile à obtenir<sup>2</sup>) ; le Ploutos d'après l'excellente réplique, encore inédite, de Dresde<sup>3</sup>. Même après avoir fait la part des altérations de modelé introduites par le copiste, on voit que le Ploutos n'est toujours que l'enfant conventionnel, le *putto* espiègle et coquet, âgé de deux à trois ans. Le Dionysos, au contraire, est d'un réalisme surprenant ; on n'a qu'à étudier ses petits yeux bridés, son nez à la racine large et plate, la saillie exagérée de l'os frontal, l'ovale encore informe du visage, pour comprendre que l'artiste s'est vraiment appliqué à représenter la laideur d'un nouveau-né. Seuls les cheveux de Dionysos restent purement conventionnels, imités de n'importe quelle statue de jeune garçon. L'impression produite par les têtes se trouve confirmée par les différentes dimensions des deux corps. Pour le Ploutos, on dirait que l'artiste a voulu choisir une grandeur qui fût agréablement proportionnée à la figure principale, tandis que le Dionysos est, par rapport à l'Hermès, d'une petitesse très marquée,

1. *Meisterwerke*, p. 514.

2. La reproduction d'après l'original dans *Olympia* (*Bildwerke*, pl. LII) est assez mauvaise.

3. J'en dois les photographies à l'amabilité de M. Paul Herrmann.

révélant la même intention réaliste que les formes du visage. Il serait superflu de revenir ici sur l'analyse détaillée des deux figures principales, qui a été faite si souvent et si brillamment ; si je me suis arrêtée sur le Ploutos et le Dionysos, c'est parce qu'ils ont été plutôt négligés. Mais, de quelque point de vue que l'on étudie les deux groupes, on y constate, à côté de ressemblances qui indiquent la commune origine, les preuves d'une évolution de l'artiste vers le réalisme. Nous verrons que tout ceci s'accorde admirablement avec les dates, malheureusement encore hypothétiques, que l'on a proposées pour l'érection des deux groupes.

Notons en passant que Pausanias, auquel nous devons la con-



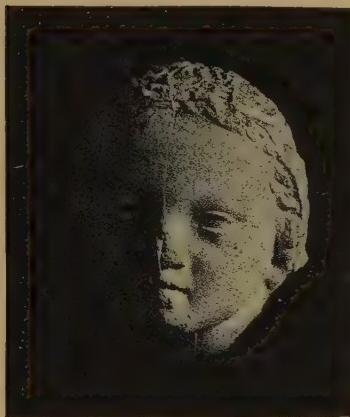
TÊTE DE PLOUTOS

Ayant appartenu à une copie d'après l'Eiréné de Céphisodote  
(Musée de Dresde)

naissance du groupe athénien, l'attribue tout simplement à un Céphisodote ; ici, comme toujours, il se montre moins précis dans ses informations que Pline, et il n'a pas su distinguer entre les deux artistes du même nom. Si l'on a rapporté l'Eiréné à Céphisodote l'Ancien, c'est en partie par égard pour le style de la copie, en partie aussi à cause de la date qu'on a prétendu pouvoir lui assigner. L'original aurait été exécuté, à ce que l'on croit, pour commémorer l'heureux rétablissement de la paix, fruit des victoires remportées, en 375 avant J.-C., par Timothée, fils de Conon<sup>1</sup>. La statue, vouée dès l'année même de cette paix, n'aurait été érigée qu'en 371, à la date que Pline (xxxiv, 54) signale comme celle du *floruit* de

1. Pour les dates, voir Wolters, *Jahrbuch des arch. Instituts*, t. VIII (1893), p. 178. M. Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 514, note) pense que la statue fut dédiée à l'occasion du congrès tenu à Athènes en 371.

Céphisodote<sup>1</sup>. Observons, cependant, que Pausanias ne rattache la statue à aucun souvenir historique, et que l'orateur Isocrate, dans un passage souvent cité<sup>2</sup>, où il s'étend sur cette même paix et sur les sacrifices annuels à Eiréné, institués à partir de ce jour, ne dit pas un mot de la statue. Il se pourrait que, comme le veut M. E. Gardner<sup>3</sup>, l'Eiréné de Céphisodote ne fût qu'une simple personnification — sans allusion très précise — répondant aux aspirations passionnées de l'époque vers une paix qui semblait ne devoir jamais être solide. La statue n'était peut-être que l'*ex voto* d'un particulier, animé des mêmes sentiments que le Trygaios d'Aristo-



TÊTE DE DIONYSOS

Appartenant au groupe d'Hermès portant Dionysos enfant  
(Musée d'Olympie)

phane. Comme il est toujours un peu dangereux de bâtir une seconde hypothèse sur une première, j'ai cru devoir exposer ces incertitudes. Le rapport, du reste fort plausible, établi entre l'Eiréné et les brillants événements de l'année 375, ne saurait, comme nous allons le voir, que confirmer notre croyance en l'identité du maître de l'Eiréné avec celui de l'Hermès.

De même que l'on attache un sens politique à l'Eiréné, on a

1. Le synchronisme à établir entre la date de Pline et celle à laquelle l'Eiréné a pu être érigée aurait plus de force si, dans Pline, Céphisodote figurait le premier parmi les artistes de l'olympiade 102. En général, l'olympiade mentionnée par Pline ne se rapporte strictement qu'au premier artiste de chaque groupe.

2. Isocrate, Περὶ ἀντιδόσεως, 109, 110; cf. Cornelius Nepos, *Timotheus*, II.

3. E. Gardner, *A Handbook of Greek Sculpture*, t. II, p. 354.

voulu prêter à l'Hermès « une signification allégorique en rapport avec les événements contemporains<sup>1</sup> ». D'après les uns<sup>2</sup>, Hermès, dieu de l'Arcadie, portant Dionysos, dieu de l'Élide, symboliserait la réconciliation des Éléens et des Arcadiens, après les sanglants épisodes de l'*ἀνολυμπίας* de 363<sup>3</sup>, racontés par Xénophon<sup>4</sup> et Diodore<sup>5</sup>. D'après M. Furtwängler<sup>6</sup>, qui veut avec raison que la technique savante de la statue nous force à la placer assez avant dans le IV<sup>e</sup> siècle, on devrait plutôt rapporter l'Hermès à l'année 340, lorsque le parti aristocratique éléen, aidé des Arcadiens, remporta une victoire décisive sur le parti démocratique et conclut ensuite une alliance avec Philippe de Macédoine<sup>7</sup>. Il serait certes bien tentant de se représenter les Éléens, toujours prêts à rivaliser avec Athènes en matière d'art<sup>8</sup>, invitant Céphisodote, depuis longtemps fameux par son Eiréné, à créer pour eux aussi un groupe qui fût le symbole de leur situation politique. L'artiste, tout en reproduisant étroitement le *schema* de son premier groupe, en variait gracieusement l'idée : conformément à l'esprit du traité d'alliance qu'il était appelé à commémorer, il représentait Hermès, le dieu du peuple qui accordait protection aux Éléens, comme père nourricier de son jeune frère Dionysos, le dieu du peuple protégé. Nous obtiendrions en plus, par ces *combinaisons*, deux précieux points de repère pour l'étude du développement artistique de Céphisodote, entre l'Eiréné de l'année 371 et l'Hermès exécuté vers 340, dates qui expliqueraient admirablement les progrès vers le réalisme accomplis par l'artiste entre l'exécution des deux statues. Malheureusement, comme nous le verrons plus tard, nous ne savons rien de définitif sur la destination première de l'Hermès, et les événements auxquels il se rattache sont encore plus incertains que ceux qui concernent l'Eiréné. J'ai seulement tenu à démontrer que les conjectures qui font des deux statues les symboles, l'une des bienfaits universels de la paix, l'autre des circonstances spéciales d'une alliance particulière, ne sauraient que confirmer l'identité du maître de l'Eiréné avec celui de l'Hermès.

1. S. Reinach, *Gazette archéologique*, t. XII (1887), p. 282, note 9.

2. S. Reinach, *loc. cit.*

3. Paus., vi, 22, 2.

4. *Hellenika*, vii, 4, 19-33.

5. Diodore, xv, 78.

6. *Meisterwerke*, p. 530.

7. Diodore, xvi, 63.

8. Par exemple, lorsqu'ils invitèrent Phidias, fameux par son Athéna Parthenos, à exécuter le Zeus olympien.

d'Olympie, et, par conséquent, de l'Hermès lui-même avec l'Hermès de Céphisodote.

Les autres notices dont nous disposons sur Céphisodote se réduisent à bien peu de chose. A côté de la date signalée par Pline, nous savons par Plutarque<sup>1</sup> qu'une de ses sœurs fut la première femme de Phocion. L'indication chronologique que nous donne ce fait est bien faible ; cependant, comme le remarque M. Wolters<sup>2</sup>, on peut en conclure, faute de témoignage contraire, que Céphisodote était plus jeune d'au moins quelques années que Phocion (né en 403 av. J.-C.). Il pouvait donc être âgé de vingt-cinq à trente ans en 371, date probable de l'Eiréné, et d'environ soixante ans lorsqu'il exécuta l'Hermès pour Olympie ; sa carrière se trouverait ainsi correspondre assez exactement avec celle de Praxitèle<sup>3</sup>. On a, il est vrai, pensé — d'après l'usage, assez constamment suivi dans la famille grecque, de donner au petit-fils le nom de l'aïeul — que Praxitèle, étant le père de Céphisodote le Jeune, devait être lui-même le fils de Céphisodote l'Ancien<sup>4</sup>. Depuis, M. Furtwängler a fait descendre ce Céphisodote du rang de père de Praxitèle à celui de frère ainé<sup>5</sup>. Même si l'on pouvait établir à quel degré exact Céphisodote était apparenté à Praxitèle, la chronologie n'y gagnerait rien de définitif, puisque les dates de la carrière de Praxitèle sont encore plus vagues, si c'est possible, que celles dont nous disposons pour Céphisodote. On a aussi considéré Céphisodote comme contemporain de Strongylion et d'Olympiosthénès, artistes qui florissaient vers la fin du v<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> : d'après Pausanias (ix, 30, 1), trois Muses par Céphisodote se trouvaient compléter, dans un sanctuaire de l'Hélicon, un groupe de six Muses, dont trois d'Olympiosthénès et trois de Strongylion. Mais les Muses de Céphisodote pouvaient fort bien n'avoir été ajoutées que plus tard ; peut-être dataient-elles d'une restauration du groupe original<sup>7</sup>. Du reste, l'histoire racontée par Pausanias m'est un peu

1. Plutarque, *Phocion*, xix.

2. *Jahrbuch des archäolog. Instituts*, VIII (1893), p. 179.

3. Voir Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 531.

4. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 269.

5. *Meisterwerke*, p. 514.

6. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. II, p. 179.

7. En ce cas, ces sculptures pouvaient tout aussi bien être de Céphisodote le Jeune. A Athènes, deux des statues des Euménides, dans leur sanctuaire de l'Aréopage, étaient de Skopas, tandis que la troisième était de Kalamis (Overbeck, *Schriftquellen*, nos 1155, 1156). Cependant, personne n'a encore songé à représenter Kalamis et Skopas comme contemporains.

suspecte ; je ne comprends pas trop ce groupe exécuté en partie par Céphisodote, suivi aussitôt d'un autre groupe de neuf Muses entièrement de sa main.

On attribuait autrefois à Céphisodote l'Ancien le grand groupe dans le temple de Zeus Soter, à Mégalopolis, en Arcadie, groupe représentant Zeus entre Mégalopolis et Artémis (Paus., VIII, 30, 5). Mais les recherches de M. Dörpfeld<sup>1</sup> sur la date de l'architecture de ce sanctuaire démontrent d'une manière assez concluante qu'il faudrait plutôt songer à Céphisodote le Jeune. Cependant, si l'on voulait revenir, avec M. E. Gardner<sup>2</sup>, à la vicelle hypothèse, et voir dans ce groupe l'œuvre de Céphisodote l'Ancien, nous ne pourrions toujours pas remonter plus haut que 371 avant Jésus-Christ, année de la fondation de Mégalopolis, ce qui nous ramènerait tout simplement à la date déjà établie pour Céphisodote par la chronologie de Pline. Enfin, on a voulu<sup>3</sup> attribuer à Céphisodote l'Ancien une Athéna et un Zeus, au Pirée (Paus., I, 1, 3; Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, § 74), datant d'une prétendue restauration du *Disoterion* de cette ville sous Conon<sup>4</sup>. Mais puisque cette attribution ne s'appuie que sur la leçon purement arbitraire de *Cephisodotus* substituée au *Cephisodoros* des manuscrits de Pline<sup>5</sup>, on devra, je crois, laisser pour le moment à l'inconnu *Cephisodoros* l'honneur de ces statues.

Cette dissection un peu ingrate de la chronologie courante de Céphisodote aura du moins servi à démontrer qu'aucune des dates qu'on a voulu établir pour sa carrière ne nous empêche de croire qu'il fût en pleine activité en 340 ou même plus tard. Rappelons qu'il conviendrait plutôt d'avancer que de reculer la date proposée par M. Furtwängler pour l'Hermès : tout, dans cette œuvre, sa

1. *Athenische Mittheilungen*, t. XVIII (1893), p. 248.

2. *Handbook*, t. II, p. 354.

3. Voir Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, t. I, p. 269; Wachsmuth, *Die Stadt Athen im Alterthum*, t. I, p. 585.

4. Comme M. Wolters l'a fort bien remarqué (*loc. laud.*), il n'est pas du tout prouvé que, lorsque Conon releva les murs du Pirée, il se soit occupé aussi d'en restaurer les temples.

5. *Cephisodoros Minervam mirabilem in portu Atheniensium et aram ad templum Jovis Servatoris in eodem portu, cui pauca comparantur (fecit)*. Il est à remarquer que Pline ne parle que d'un autel de Zeus et non d'une statue. M. Furtwängler a émis, sur ce passage, deux hypothèses différentes, qui ne me semblent pas convaincantes (*Meisterwerke*, p. 311 et *Statuenkopien im Alterthum*, p. 30).

technique consommée, le réalisme des draperies et du Dionysos et surtout la structure du corps, démontrent que nous sommes ici



TÊTE DE L'HERMÈS D'OLYMPIE

(Musée d'Olympie)

à l'apogée d'un développement artistique; peut-être même faudrait-il dire au commencement d'une décadence. Par sa structure, en effet, l'Hermès appartient à une période où les artistes en étaient arrivés à attaquer le problème de la statuaire tout autrement que

leurs prédecesseurs du v<sup>e</sup> siècle. Ceux-ci, avec une exquise perception des conditions imposées à l'artiste par ses matériaux, avaient compris que, l'élément de profondeur étant donné par le caractère même de l'étoffe sculpturale, il est du devoir de l'artiste, qui ne veut pas dégénérer en simple imitateur de la nature, de voiler cet élément par sa technique plutôt que de le développer. Au lieu donc de représenter le corps humain dans la plénitude de sa rondeur, ils s'efforçaient de subordonner celle-ci à un système de larges surfaces planes, se détachant nettement les unes sur les autres. Ces surfaces opèrent de telle sorte qu'en regardant une statue du v<sup>e</sup> siècle l'œil s'y repose comme sur un tableau, et le spectateur n'a pas le sentiment si fatigant de devoir se mettre tout de suite à en faire le tour. Peu à peu, les maîtres du iv<sup>e</sup> siècle abandonnèrent le système des surfaces planes, en faveur d'un modelé naturaliste où les surfaces se fondent imperceptiblement les unes dans les autres ; l'œil se trouve ainsi attiré de point en point et ne s'arrête satisfait que lorsqu'il a terminé le tour de la statue. Les commencements de cette révolution se font déjà sentir dans les premières œuvres de Skopas. On peut l'étudier, s'accomplissant lentement, dans les deux premiers groupes d'œuvres praxitéliennes. Elle semble avoir atteint dans l'Hermès son plus haut degré : lorsqu'on étudie le merveilleux fondu des surfaces et la structure ronde de la statue d'Olympie, on pressent que l'artiste, voulant persévéérer dans la même voie, n'aura de choix qu'entre une décadence ou une réaction. On a prodigué à l'Hermès tous les éloges du vocabulaire artistique, et certes ils seraient mérités si l'on ne considérait que la maîtrise avec laquelle l'artiste a su mettre sa technique au service de ses impressions. Mais, lorsqu'on passe des détails de la technique à l'effet sculptural de la statue, on se demande vraiment si, à partir du moment où la structure ronde prit la place de la structure par surfaces planes, la statuaire grecque n'a pas marché insensiblement vers son déclin. Que l'on place, par exemple, l'Hermès, je ne dirai pas même à côté des figures du Parthénon, mais à côté d'une simple copie d'après une œuvre phidienne, telle que l'Apollon du musée des Thermes<sup>1</sup>, non seulement la juxtaposition n'aura, je crois, rien de choquant, mais à la longue il se pourrait bien que l'Apollon fût celle des deux statues sur laquelle l'œil se reporterait avec le plus de satisfaction. Cette parenthèse ne sera pas jugée inutile, si l'on se

1. Rome, photographie Anderson (n<sup>o</sup>s 2163 à 2166).

souvent que les principes observés par les sculpteurs dans la structure du corps humain nous offrent de précieux indices pour fixer la date approximative d'une statue<sup>1</sup>. La structure ronde de l'Hermès nous fournit le seul argument solide quant à sa date, qui ne peut certainement remonter plus haut que 340 ou même 330 avant notre ère<sup>2</sup>.

Pour en revenir à l'artiste, je crois pouvoir, en concluant, tirer de l'endroit même où fut découvert l'Hermès et de l'examen de son piédestal, sinon une preuve de son origine céphisodotienne, du moins certaines indications qui nous porteraient à croire que la statue a changé d'attribution dans l'antiquité.

Les dernières recherches sur la base de l'Hermès ont démontré que sa forme élevée et son profil étaient sans analogie au IV<sup>e</sup> siècle, et ne se retrouvaient guère que parmi les bases du second et du premier siècle avant J.-C.<sup>3</sup> Il est donc fort probable, d'après les calculs de M. Bulle, que l'Hermès ne fut placé sur la haute base de pierre calcaire dont les fragments trouvés avec la statue ont été si adroitemment rapiécés par M. Dörpfeld que vers la fin de l'époque hellénistique ou aux premiers temps de l'époque romaine. Cette hypothèse n'a rien de surprenant si, comme l'indique encore le même savant, on se rappelle que la plupart des statues conservées dans l'Héraion ne paraissent y avoir été apportées que plus tard ; telles étaient les Hespérides, transférées du Trésor des Épidauriens (Paus., VI, 19, 8) et les portraits d'Eurydice et d'Olympias, qui avaient fait partie du grand groupe de la famille de Philippe par Léocharès, au Philippeion (Paus., V, 17, 4 ; V, 20, 10). D'après la description que nous a laissée Pausanias des œuvres d'art

1. M. Furtwängler, dans ses *Meisterwerke*, a eu l'insigne mérite de mettre en lumière les différents principes observés par les sculpteurs du V<sup>e</sup> et du IV<sup>e</sup> siècle dans la structure du corps humain. Si j'ai pu tant soit peu apprécier la valeur esthétique de ces principes, je le dois à de longues conversations avec M. B. Berenson et à la lecture de l'essai *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* par le sculpteur Hildebrand.

2. Je suis tellement persuadée de la force de cet argument que, s'il nous fallait accepter la chronologie établie pour Céphisodote l'Ancien par les archéologues, je serais disposée à croire que Pline a confondu entre les deux artistes du même nom, et que l'Hermès doit être attribué à Céphisodote le Jeune. Il est à remarquer qu'aucune des copies certifiées d'après Praxitèle (Satyres « versant à boire » et « au repos », Aphrodite de Cnide et Apollon Sauroctone), ne montrent encore pleinement la structure en rondeur.

3. Voir *Olympia*, t. II (*Baudenkämler*, p. 158).

qu'il vit dans l'Héraion, M. Wernicke a très subtilement deviné que ce temple ayant dû être, vers l'époque de Néron, transformé en musée<sup>1</sup>. C'est alors, sans doute, qu'on y apporta, à côté de maintes œuvres provenant des édifices même d'Olympie, le célèbre Hermès dont le premier emplacement nous est complètement inconnu. Si, comme le veut M. Wernicke, les *custodes* de l'Héraion avaient classé leur collection dans l'ordre historique, on comprendra qu'ils se soient difficilement résignés à une lacune au nom de Praxitèle, dont les œuvres étaient encore plus goûtées des Romains que celles de Phidias. Je crois même que, si la nouvelle base portait une inscription, c'était le nom de Praxitèle qu'on y lisait. Certes, à n'importe quelle époque, un conservateur de musée se permet de substituer au nom d'un obscur contemporain celui d'un illustre chef d'école, et de faire passer un Céphisodote pour un Praxitèle. Dans l'espèce, cette petite supercherie avait peut-être été devinée par les Morelli de l'antiquité ; comme Rayet, ceux-ci s'étaient peut-être avisés de certaines sécheresses d'exécution dans l'Hermès, et refusaient l'œuvre à Praxitèle. C'est un fait assez significatif que, tandis que l'on trouve des imitations plus ou moins exactes du type de l'Hermès parmi les petits bronzes, les pierres gravées et les reliefs<sup>2</sup>, on n'en connaît pas encore de copie exacte ou de grandeur naturelle<sup>3</sup>, comme on pourrait s'y attendre si la croyance à son origine praxitéienne eût été généralement répandue. Le fait que la statue fut laissée à l'Héraion par les insatiables collectionneurs romains est peut-être aussi une preuve du peu de vogue qu'eut l'attribution à Praxitèle, en dehors même d'Olympie.

L'hypothèse d'un transfert subi par l'Hermès vers l'époque romaine expliquerait fort bien les différentes attributions rapportées

1. *Jahrbuch des archæologischen Instituts*, t. IX (1894) p. 108 et suivantes ; voir aussi les remarques de Gurlitt, *Ueber Pausanias*, p. 349.

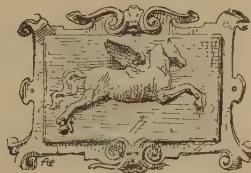
2. Voir la liste de ces imitations dressée par A. H. Smith, *Journal of Hellenic Studies*, t. III, p. 81 et suivantes.

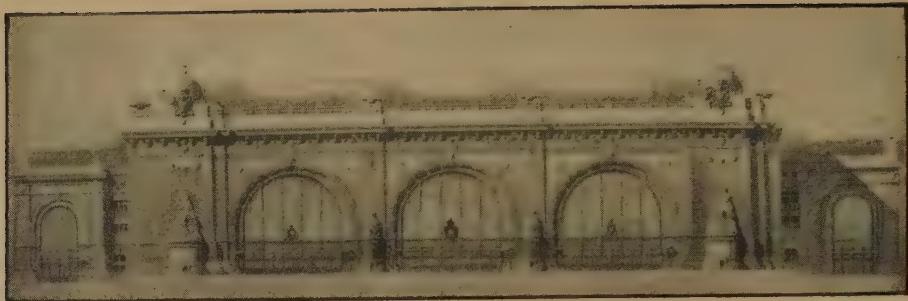
3. M. Helbig a voulu reconnaître une copie de l'Hermès dans un torse du Musée Chiaramonti (Helbig-Toutain, *Guide dans les musées de Rome*, n° 79) ; mais l'identification me paraît plus que douteuse ; le torse pourrait tout aussi bien être une copie d'après l'Apollon praxitélien dit « au repos ». Il faut cependant admettre que la statue, aujourd'hui disparue, reproduite par Benndorf dans les *Vorlegeblätter für archæologische Uebungen*, série A, pl. xii, d'après de Cavalieriis, ressemble beaucoup à une copie *renversée* d'après l'Hermès d'Olympie. Autant que le mauvais dessin permet d'en juger, la tête était moderne, ou du moins étrangère à la statue.

par Pausanias et par Pline. Ce dernier emprunte à des auteurs grecs du III<sup>e</sup> siècle environ av. J.-C., qui auraient, par conséquent, connu la statue à l'endroit même où elle fut d'abord érigée, lorsqu'elle portait encore la signature de son véritable auteur. Pausanias, au contraire, se contenta de rapporter l'attribution qu'il lut sur la base de la statue, ou que lui fournirent tout simplement les gardiens de l'Héraion. Animés, tout comme ces derniers, du désir de posséder une œuvre authentique de Praxitèle, nous nous sommes peut-être montrés trop crédules en acceptant l'assertion du Périégète.

L'attribution d'une œuvre d'art ne saurait être considérée comme certaine qu'à l'une des trois conditions que voici : 1<sup>o</sup> si l'œuvre porte la signature authentique de l'artiste ; 2<sup>o</sup> si la ressemblance avec une autre œuvre authentique de l'artiste est assez intime et complète pour prouver leur commune origine ; 3<sup>o</sup> si, à défaut des deux premières conditions, l'attribution tentée se trouve confirmée par une accumulation suffisante de témoignages concordants. Pour l'Hermès, comme malheureusement pour toutes les œuvres de la grande période de l'art grec, il semble que l'on ne doive jamais réaliser les deux premières conditions. Le plus grand nombre des attributions courantes dans nos histoires de la sculpture grecque ne sont fondées que sur notre estimation plus ou moins juste de la valeur des arguments à l'appui. J'ose affirmer que la plupart de ces attributions reposent sur des preuves bien moindres que celles qui nous autorisent à revendiquer l'Hermès d'Olympie pour Céphisodote. Si je préfère laisser cette attribution à l'état d'hypothèse au lieu de la donner pour une certitude, c'est parce que, dans une science où la découverte de nouveaux matériaux vient journellement renverser nos croyances d'hier, toute assertion positive, même lorsque la place laissée au doute est minime, ne peut être qu'un obstacle sur le chemin de la vérité.

EUGÉNIE SELLERS





## COUP D'ŒIL SUR L'ARCHITECTURE

AUX SALONS DE 1897

---

Les expositions annuelles sont-elles profitables aux architectes ? A en juger par l'empressement trop rare des visiteurs, le profit n'est pas évident. Peut-on d'ailleurs reprocher au public son indifférence ? Une exposition d'architecture lui fait-elle vraiment connaître les œuvres nouvelles ? Peut-elle initier ce public, avide de nouveautés, aux progrès d'un art qui devrait être intimement lié à la vie de la société contemporaine, qui devrait en être l'expression dans ses manifestations diverses ?

Reconnaissons bien vite qu'avec notre organisation actuelle, un Salon d'architecture ne répond guère aux curiosités légitimes des visiteurs. En dehors des belles études faites sur les monuments anciens, soit par les architectes des monuments historiques, soit par les jeunes pensionnaires de l'École de Rome, on n'y rencontre guère que des projets de concours déjà vus ailleurs et déjà jugés, et c'est en vain qu'on y chercherait une œuvre originale. Or, à défaut de conceptions originales, le dessin d'architecture, dessin conventionnel, représentant, à l'aide de projections horizontales et verticales, l'édifice sous ses différents aspects, exige pour être compris une éducation particulière. On s'explique l'indifférence du public pour un mode de représentation technique qui donne la même échelle à des objets distants les uns des autres, attribuant, par le « rendu », des ombres et des colorations fictives aux façades et aux coupes figurées par le dessin.

Il est possible que les peintres et les sculpteurs aient un intérêt direct à l'exposition de leurs œuvres, statues ou tableaux aisément transportables et n'ayant d'autre destination que celle que leur assignera l'acheteur, en somme pièces de collections ou de musées. Cependant l'art gagne-t-il à ces expositions, trop largement ouvertes, où les œuvres exposées en trop grand nombre se nuisent les unes aux autres ? On pourrait en douter ; car les grandes œuvres de décoration monumentale, celles qui justifient la haute mission de l'art, sont toujours sacrifiées dans un Salon, et, grâce au voisinage de morceaux d'exécution plus ou moins grossiers ou criards, ne produisent pas leur effet.

Pour ne citer qu'un exemple emprunté à la peinture, les magnifiques compositions de M. Puvis de Chavannes semblent toujours dépayssées dans les Salons ; on tend à y critiquer le parti pris des colorations claires, la simplification des formes. En place, au contraire, au Panthéon comme à la Sorbonne, au musée d'Amiens comme au musée de Marseille, l'œuvre reprend toute sa valeur ; elle s'harmonise avec son cadre architectural, et elle traduit pour nous dans sa concision voulue, la pensée qui a dirigé et soutenu l'artiste.

Si cette critique du Salon annuel est juste pour les œuvres de décoration monumentale, combien n'est-elle pas plus juste pour l'œuvre architecturale dont dépend cette décoration ? L'œuvre de l'architecte, c'est son monument, et son Salon, c'est la voie publique. C'est là qu'il faut le juger.

Un monument est l'expression d'un programme souvent complexe, qui a déterminé son ordonnance générale et ses formes essentielles. Ces formes, où s'affirme la personnalité de l'artiste, résultent de dessins d'exécution où l'architecte a déterminé, pour chacun de ses collaborateurs, les dimensions précises et les profils de chaque élément de construction. Comment un dessin réduit pourrait-il donner l'idée de cette genèse, rendre compte des difficultés vaincues, des formes cherchées suivant les qualités de chaque matière ?

Pour être intéressante, une exposition ne devrait comprendre que des dessins refaits par les architectes, d'après leurs œuvres exécutées et présentés en perspective, afin de rendre sensibles au public les rapports des différentes parties de l'œuvre, suivant leur position, leur saillie, leur forme et leur couleur. Or, comment exiger d'un artiste qu'il s'attarde à reproduire son œuvre, même la mieux aimée ? Il faudrait une année de loisirs pour préparer des dessins d'exposi-

tion, en vue d'une récompense honorifique. Est-ce bien là le but d'une exposition, et n'est-il pas permis de regretter qu'un artiste, dont la production est limitée à un petit nombre d'années, passe à la répétition d'une de ses œuvres le temps qu'il pourrait consacrer à une composition nouvelle ?

Cependant, c'est le seul moyen de donner un attrait à la présentation de dessins d'architecture. M. Marcel en a fait la preuve cette année en reproduisant, par de séduisants dessins, une galerie japonaise qu'il a construite à Paris. C'est une fantaisie, sans doute, mais une fantaisie d'artiste, et il fallait un goût exercé pour agencer, dans un cadre habilement préparé, les étoffes et les bibelots de prix qui ont été le prétexte de la composition.

Comment d'ailleurs réaliser, au cœur de Paris, les collines aux lignes fuyantes et les flots bleus au bord desquels l'artiste a placé sa galerie ? Les murs mitoyens ne sont guère favorables aux plantes et aux oiseaux rares, ni aux arbres en fleurs. Demeurons sous le charme des beaux dessins de M. Marcel, et s'il nous a présenté sa galerie dans le cadre qu'il eût souhaité, sachons-lui gré de nous avoir épargné toute désillusion.

M. Marcel expose, en outre, une œuvre très importante, faite en collaboration avec M. Blanc : la gare centrale de Bucharest. Ici, c'est une composition originale qui est présentée au public, et, quoique le livret n'indique pas s'il s'agit d'un projet ou d'un monument en cours d'exécution, les dessins sont cotés et assez précis pour que l'étude en soit facile. Si l'on peut critiquer les dimensions colossales des arcades d'entrée, qui auraient 22 mètres d'ouverture, si la disproportion entre ce motif et les parties adjacentes nuit à l'unité de la composition, l'ordonnance générale est fort belle, et les salles qui précèdent le hall vitré relevé d'un étage, aussi bien que celles qui aboutissent aux sorties latérales, sont bien agencées. Les coupoles en fer qui correspondent aux trois travées de la grande façade paraissent insuffisamment portées sur le mur de face, tandis que, transversalement, elles s'appuient sur de larges doubleaux. Ce défaut est sensible dans la vue perspective.

La médaille d'honneur qui a récompensé les belles études de M. Marcel aurait pu, ce me semble, être attribuée autant à la gare qu'à la galerie japonaise. Cette récompense devrait, selon moi, être toujours décernée à une composition. Si intéressant que soit un relevé fait d'après un monument ancien, la part de la création est nulle ou peu s'en faut. On peut même avancer, sans risquer un para-

döße, qu'un relevé parfait a pour condition essentielle l'effacement de la personnalité de l'artiste qui l'exécute.

M. Pontremoli a fait une étude très complète des monuments de l'Acropole de Pergame; les dessins sont d'une exécution habile, mais je dois avouer que j'ai éprouvé beaucoup plus de plaisir à regarder les aquarelles aux tons gris et lumineux, rendant bien l'effet du ciel d'Orient, qu'à étudier les monuments de basse époque reconstitués par M. Pontremoli.

Il ne faut pas trop toucher aux ruines : elles ont leur poésie et



GALERIE JAPONAISE, PAR M. A. MARCEL

(Salon des Champs-Élysées)

leur grandeur. Il n'est pas d'œuvre médiocre qui n'ait gagné aux injures du temps ; en précisant ce qui reste indécis, ce qui se dissimule sous les fleurs et sous la mousse, on risque fort de détruire le charme, et de substituer au rêve de l'imagination une froide réalité.

Laissant de côté les médiocres monuments d'époque romaine, je réserverai mon admiration pour les états actuels, très consciencieusement présentés par M. Pontremoli et pour son dessin de l'autel de Zeus. Le jeune architecte semble avoir été très embarrassé par le parti à prendre dans la polychromie des sculptures, et il s'est contenté de colorer très légèrement les fonds. Il semble cependant, d'après les tombeaux trouvés à Saïda et transportés à

Constantinople, que la sculpture grecque, depuis le III<sup>e</sup> siècle jusqu'à la conquête de la Grèce par les Romains, ait assez largement usé de la polychromie, abandonnant peu à peu les colorations conventionnelles que la tradition maintenait encore au V<sup>e</sup> siècle.

Les relevés de M. Eustache d'après les plafonds du palais ducal de Venise ont fourni au pensionnaire de l'École de Rome l'occasion de dessins habiles, permettant de constater combien l'art italien est inférieur au nôtre pour ce qui touche à la composition d'un plafond.

Les relevés d'après nos monuments historiques sont en petit nombre, et je ne vois guère à citer que le portail de Saint-Gilles, par M. Meissonier, le château de Goulaine, par M. Chaussepied, le portail de Saint-Trophime, par M. Demur, et, au Champ-de-Mars, le clocher de l'église Saint-Germain, à Argentan, par M. Vincent. Nous retrouvons aux Champs-Élysées les belles aquarelles de M. Yperman, exécutées d'après les fresques des églises de Mistra, mais moins bien exposées qu'à l'École des Beaux-Arts.

Parmi les dessins de monuments exécutés, j'ai plaisir à signaler ceux de MM. Bouwens van der Bojen, concernant la nouvelle façade du Crédit Lyonnais sur la rue de Grammont. M. Bouwens a su trouver une expression juste d'un grand établissement de crédit, et son Crédit Lyonnais est une œuvre moderne aussi bien conçue que bien exécutée.

Je signalerai aussi les charmants dessins de M. Adrien Chancel, reproduisant dans tous ses détails le remarquable hôtel de ville qu'il a construit à Ivry-sur-Seine.

Je ne m'étonne pas que les élèves de l'École des Beaux-Arts s'amusent à envoyer au Salon les projets qu'ils ont exécutés dans les concours de l'École, mais je suis surpris qu'on les y admette et plus surpris encore qu'on les y récompense. C'est un argument en faveur d'une modification des Salons.

Cette modification, elle a été tentée au Champ-de-Mars, où l'on a appliqué la proposition que j'avais faite dans la commission d'organisation de l'Exposition universelle de 1889. Les architectes sont autorisés à exposer avec leurs dessins des morceaux d'exécution. Si c'est un acheminement vers la restitution aux architectes de la direction qui devrait leur appartenir dans toute composition décorative, il faut s'en féliciter. Jusqu'ici, c'est le mobilier qui sollicite l'initiative des novateurs, et si les meubles de MM. Selmersheim, Plumet, Guimard, Gardelle et Lambert ne sont pas parfaits, ils se recommandent au moins des bonnes traditions de l'ébénisterie fran-

çaise. J'aurai à citer encore une cheminée de M. Selmersheim et un harmonieux vitrail de M. Grasset.

On peut dire qu'on n'a jamais fait de bons meubles hors de France;



SYMPHONIE, VITRAIL EXÉCUTÉ PAR M. F. GAUDIN, D'APRÈS LE CARTON DE M. E. GRASSET

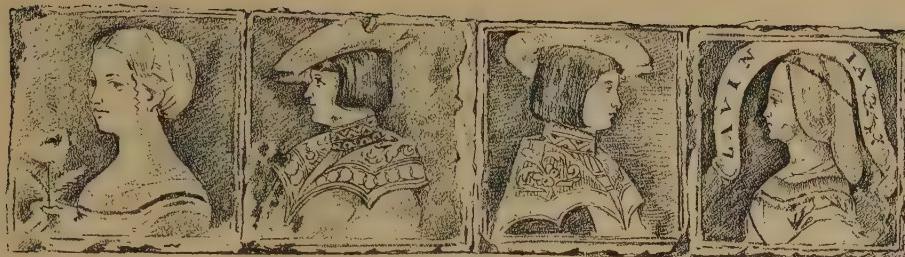
(Salon du Champ-de-Mars)

c'est en France qu'on a su, pendant toute la période du moyen âge, exécuter les belles menuiseries d'assemblage, limitant la sculpture aux dimensions des panneaux, c'est-à-dire aux dimensions des planches. Sauf dans la Flandre française et dans les pays qui, comme

l'Italie du nord et la Toscane, ont bénéficié, au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, des enseignements de l'art français, les meubles d'assemblage en bois massif sont extrêmement rares. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le goût pour les formes antiques ne modifie que superficiellement le mobilier français, et lors même qu'on exécute, à Gaillon et à Écouen, comme à Vérone, des stalles ou des lambris admettant la marqueterie, c'est-à-dire le décor des panneaux par juxtaposition et collage de bois diversement colorés formant mosaïque, les montants et traverses conservent les bonnes combinaisons d'assemblage qui assurent aux meubles français une durée pour ainsi dire indéfinie, tandis que les meubles italiens, avec leurs sculptures plaquées le plus souvent sur une construction grossière risquent de se décoller à l'humidité et n'ont aucune chance de durée.

Ces belles traditions de construction décorative se sont maintenues en France, et en France seulement, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles, et elles étaient encore appliquées par Percier sous le premier Empire. C'est la fabrication courante à vil prix, dans le goût italien, à grand renfort de collages et de placages, qui a déshonoré en France l'industrie du meuble. Celle-ci ne peut renaître que par l'application des principes de construction rationnelle, et les architectes sont seuls préparés, par leurs études, à la reconstitution du mobilier. Les beaux meubles exécutés depuis vingt ans ont été faits par des menuisiers sur des dessins d'architectes, et c'est la menuiserie qui relèvera l'industrie du meuble, si toutefois les architectes conservent la direction qui doit leur appartenir.

Il est incontestable que les arts de la décoration progressent dans un sens vraiment moderne, le vitrail, comme la tapisserie, comme la céramique. Il est incontestable aussi que le public s'intéresse à ces progrès, et cela s'explique, car ce sont ses habitudes, ses goûts, sa manière de vivre qui sont en jeu. Si les Salons d'architecture ne peuvent montrer au public les monuments exécutés, qu'il voit d'ailleurs à leur place, il peuvent lui fournir, par des exemples bien choisis, de précieux enseignements sur ces arts de la décoration qui sont du domaine de l'architecte. C'est là, j'en suis certain, l'avenir des Salons d'architecture.



## LA CÉRAMIQUE ITALIENNE AU LOUVRE

---

La collection des faïences italiennes que possède le Louvre a été formée à une époque déjà ancienne. Composée de monuments provenant de la collection Durand, acquise sous la Restauration, de la donation Sauvageot et surtout de la collection Campana, elle put, pendant un instant, passer pour être sans rivale : c'était au moment où on pensait qu'il suffisait de transcrire sur une plaque de porcelaine quelque chef-d'œuvre de la peinture de la Renaissance pour atteindre la perfection au point de vue décoratif. Le musée céramique de Sèvres regorge de ces erreurs, merveilles d'habileté et d'inintelligence à la fois. Et comme cette erreur remonte au xv<sup>e</sup> siècle, à l'époque où on ne trouvait rien de mieux, pour décorer une assiette, qu'une composition de Raphaël, il est aisément de comprendre combien il a été difficile de déraciner une pareille opinion. Les estampes de Marc-Antoine Raimondi sont sans doute fort bien en leur genre ; mais je ne sache pas qu'il existe de plus médiocre modèle de décoration céramique.

N'empêche que, pendant que le Louvre s'enorgueillissait de ses sept cent cinquante plats, tous ou presque tous du même style, une évolution se produisait dans la mode : la Renaissance mieux comprise, le xv<sup>e</sup> siècle remis à sa place et au-dessus du xvi<sup>e</sup> siècle, nous révélaient une céramique plus délicate, plus artistique et, par bien des côtés, assimilable, au point de vue de la composition décorative, à la céramique orientale. Des collections telles que celle du Musée de South Kensington, en partie composée du cabinet de Soulages

acquis à Toulouse par les Anglais, et celle du Musée de Berlin, plus récemment formée, devaient cependant ouvrir les yeux sur l'histoire de la céramique italienne, dont plus d'un chapitre est encore à écrire. Peu à peu, les archéologues se sont épris d'une branche de l'art méconnue, et les fouilles pratiquées journellement en Italie finiront par faire connaître dans tous ses détails une industrie admirable sur laquelle, il y a trente ou quarante ans, on croyait tout savoir. Or, tout en rendant un hommage mérité à Eugène Piot, à Alfred Darcel, à M. Drury Fortnum, qui ont été en quelque sorte des précurseurs dans l'étude de ces faïences, je ne puis m'empêcher de penser que, d'ici une vingtaine d'années, nos travaux paraîtront enfantins, que quelques-unes de nos classifications sembleront bien arbitraires. Amené par une série de circonstances imprévues à étudier à mon tour cette branche des arts mineurs, j'ai eu la bonne fortune de publier le premier un certain nombre de monuments conservés en Italie et de pouvoir, grâce à eux, me former une série de points de comparaison qui m'ont permis, suivant l'expression d'Eugène Piot, de me diriger, sans me heurter à des rochers, sur la mer pleine de dangers de la céramique italienne. Et grande serait ma joie si je voyais à mon tour quelque archéologue libre de son temps et de ses mouvements se consacrer à une étude très féconde en résultats et encore très nouvelle.

Mais ce n'est point de la céramique italienne en général que je voudrais aujourd'hui entretenir les lecteurs de la *Gazette*. C'est là une étude de longue-haleine qui ne saurait prendre place en un recueil périodique. Mon regretté maître, Alfred Darcel, en 1893, a fait paraître ici même quelques articles qui résumaient très complètement l'état de la question à cet instant. Je voudrais simplement, aujourd'hui, mettre au jour un certain nombre de monuments qu'il m'a été donné de faire entrer dans les collections du Louvre et qui me paraissent devoir non seulement enrichir nos vitrines et les remettre au courant, si je puis m'exprimer ainsi, mais aussi, sur quelques points, élucider les origines d'un art auquel tant d'amateurs se sont intéressés.

Dans les collections du Musée d'art industriel de Berlin est dès longtemps conservé un grand plat circulaire, à bords très étroits, émaillé seulement à l'intérieur, sur lequel est tracé en manganèse un profil d'homme aux cheveux longs, coiffé d'un haut bonnet. Dans le champ, tout autour de ce buste, se développe une végétation luxuriante, lavée uniformément de vert clair. Cette pièce, par son

poids et ses dimensions, ne saurait être considérée comme une pièce de vaisselle. C'est bien plutôt une œuvre décorative destinée, suivant la vieille formule italienne, à prendre place dans une façade d'architecture. L'an dernier, dans une vente qui fit un certain bruit, la vente de la collection Leroux, figurait un autre plat, sorti évidem-

GRAND PLAT EN FAIENCE. — MILIEU DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre)

ment du même atelier et décoré d'une figure de cavalier. Je regrette infiniment que feu Leroux n'ait pas soupçonné l'intérêt de cette pièce et ne l'ait pas jointe au legs généreux qu'il a fait à notre grand Musée national, legs où, il est vrai, figurent des œuvres d'une valeur vénale supérieure. Quoi qu'il en soit, à sa vente, les enchères furent poussées avec une telle ardeur qu'il eût été déraisonnable pour le Louvre d'acquérir ce monument de céramique. Fort heureusement, grâce aux bons offices d'un expert qui a rendu aux musées maint et maint service, j'ai nommé M. Charles Mannheim, je pus

bientôt entrer en possession d'une pièce tout à fait analogue de style et provenant, à n'en pas douter, de la même série décorative, un grand plat orné d'un lion, entouré de tiges de lys et tenant un étendard chargé d'une fleur de lys fleuronnée. L'identité de l'émail, des tons employés — manganèse et vert clair — dans les monuments de Berlin et de la collection Leroux (actuellement de la collection S. Bardac), permettent d'affirmer que ces trois pièces ont vu le jour dans le même atelier et ont peut-être concouru à décorer la même façade. A en juger par les costumes que nous montrent et le plat du



AIGUIÈRE EN FAIENCE. — MILIEU DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre)

Musée de Berlin et le plat de la collection Bardac, les trois monuments sont de fabrique italienne et datent environ du milieu du xv<sup>e</sup> siècle. Où ? J'avoue ne pouvoir me prononcer dès maintenant, à moins toutefois qu'on ne considère la fleur de lys qui figure sur le plat du Louvre comme une indication suffisante ; dans ce cas, il faudrait faire honneur à Florence, tout au moins à la Toscane, de ces pièces de céramique. Mais c'est là une origine incertaine, contre laquelle militent trop de menus détails de technique pour que je puisse aujourd'hui rien affirmer.

Une aiguière, aux formes amples et trapues, entrée, elle aussi, très récemment au Louvre, appartient au même atelier : sur sa

panse, on voit une scène de chasse, un chien poursuivant un cerf, au milieu de feuillages. Certains détails de cette composition, certaines particularités d'ornementation n'échapperont pas à ceux pour lesquels l'origine orientale de la céramique italienne ne saurait plus faire de doute aujourd'hui.

J'ai eu jadis l'occasion de signaler un pavage de faïence fort



GRAND PLAT EN FAIENCE. — FABRIQUE DE FAENZA, VERS 1480

(Musée du Louvre)

intéressant, qui décore la chapelle Carraciolo, à San Giovanni a Carbonara, à Naples. En publiant un certain nombre des pièces qui composent cet admirable tapis céramique, en en analysant le style, je n'osais espérer pouvoir un jour faire entrer des échantillons importants de cet ensemble dans les collections du Louvre<sup>1</sup>. Une série de seize pièces, donnant des spécimens des principaux motifs de décoration employés dans ce pavage, est cependant venue prendre place

1. *La Céramique italienne au XV<sup>e</sup> siècle*: Paris, Leroux, 1888, p. 8 et suiv.

dans nos vitrines, en même temps que d'autres monuments, dont je reparlerai plus tard, permettaient, par comparaison, de faire honneur aux ateliers de Faenza d'un ensemble décoratif sur l'origine duquel il était permis d'hésiter. Or, ce monument a dû voir le jour vers les années 1440 ou 1445; on peut juger par ces dates de son importance dans l'histoire de la céramique de la péninsule. Là encore, comme dans le grand plat dont il a été question plus haut, l'origine orientale d'une foule de motifs de décoration se trahit trop ouvertement pour



VASE DE PHARMACIE. — ITALIE, FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre)

qu'il soit nécessaire d'insister sur un chapitre d'histoire qui, au surplus, demanderait, pour être exposé dans son ensemble, de longs développements.

Il est fort probable qu'à mesure que tombera le voile encore assez épais qui recouvre l'histoire de l'art du potier en Italie, le rôle qu'ont joué les artistes de Faenza grandira beaucoup et qu'ainsi sera justifié le terme générique de *faïence*, adopté dans notre pays pendant longtemps pour désigner toute espèce de produits céramiques. C'est encore de cette provenance que sont un certain nombre de pièces récemment entrées au Louvre : un grand plat décoré d'une palmette dessinée en bleu, largement lavée de bleu foncé, de violet et de bistre roux, datant de 1480 à 1490 ; un grand plat décoré d'une

aigle héraldique et de feuillages stylisés nuancés comme des plumes de paon ; ces deux monuments, par comparaison avec des pièces sorties authentiquement des ateliers de Faenza, peuvent être attribuées avec certitude au dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle et probablement à cet atelier des Bettini où on peignait, en 1487, le pavage de la chapelle Vaselli, à San Petronio de Bologne. Dans ces monuments, abstraction faite du caractère très stylisé du décor, la scission avec les

AIGUIÈRE EN FAIENCE. — FAENZA, FIN DU XV<sup>E</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre)

modèles orientaux primitivement adoptés commence à s'accentuer et, plus on ira, plus cette séparation s'accentuera, au grand détriment de la valeur décorative de ces œuvres. Tout au contraire, dans un vase très curieux, décoré de feuillages bleus entourant des figures de sirènes, oiseaux à têtes de femmes, dans un chauffe-mains aux armes des Visconti, pièces qui cependant datent de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, mais ne me paraissent pas devoir être attribuées aux ateliers de Faenza, la tradition orientale est encore très vivace.

L'atelier toscan de Caffaggiolo, créé par et pour les Médicis, a pour origine, la chose n'est guère douteuse, une colonie d'artistes de Faenza. Ce n'est pas à dire que j'admette un seul instant la thèse

émise timidement par Malagola<sup>1</sup>, développée et affirmée par Argnani<sup>2</sup>, en leurs livres sur la céramique italienne. J'ai eu plus d'une fois l'occasion de faire ressortir le peu de solidité des arguments mis en avant par ces différents auteurs, et, ici même, le regretté Alfred Darcel a pu s'expliquer longuement sur une confusion qui venait renverser quelques-unes des notions scientifiques définitivement et chèrement acquises, au profit de prétentions insoutenables. Mais il n'en est pas moins vrai que les potiers appelés par les Médicis dans leur résidence de Caffaggiolo devaient être originaires de Faenza et que ces doutes auront du moins eu pour conséquence de mettre en garde quelques amateurs éclairés contre l'attribution à la Toscane de pièces qui ont certainement vu le jour de l'autre côté de l'Apennin. Mais je ne saurais ici, dans ces notes rapides, traiter une question aussi épineuse. Les documents et les monuments ont été brouillés de telle sorte qu'il faudrait une longue discussion pour remettre chaque chose en place et rendre à chacun son dû. Il me suffira de signaler parmi les œuvres récemment entrées au Louvre, deux pièces authentiques de Caffaggiolo : d'abord une petite assiette décorée de feuillages imbriqués, teintés comme des plumes de paon ; puis un disque représentant saint Georges tuant le dragon, de la même main qu'un plat conservé au Musée de South Kensington, plat représentant un atelier de potiers<sup>3</sup>. Ces deux pièces sont proches parentes d'un plat qui fit partie de la collection Spitzer : Judith rapportant la tête d'Holopherne, qui atteignit aux enchères, si j'ai bonne mémoire, un prix qui n'a jamais été dépassé pour aucune faïence italienne.

Tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la céramique se rappellent certain plat représentant Arion debout sur le dos d'un dauphin, délicatement dessiné en bleu sur un fond d'émail blanc, qui fit partie de la collection du baron Charles Davillier. Il fut jadis publié par Darcel et Delange en leur *Recueil de faïences italiennes*. Ce plat portait au revers l'indication du lieu où il avait été fabriqué, *Ravenna* ; et ce nom de Ravenne a fort intrigué les archéologues, qui se sont demandé si réellement il avait existé en cette ville un atelier de céramique, si on ne devait pas plutôt considérer le plat, qui

1. *Memorie storiche sulle majoliche di Faenza*. Bologne, 1880, p. 149; *La fabbrica delle majoliche della famiglia Corona di Faenza*. Milan, 1882, p. 13 et suiv.

2. *Le Ceramiche et le Majoliche faentine*.

3. C. Drury Fortnum, *A descriptive catalogue of the Maiolica in the South Kensington Museum*, n° 1717, 55.

par suite d'une généreuse donation appartient au Musée céramique de Sèvres, comme la trace du passage d'un ouvrier de Faenza. Deux petits brocs, décorés en bleu sur blanc et provenant de Ravenne, et selon toute vraisemblance fabriqués pour l'église de Sant' Apollinare *in Classe*, semblent définitivement trancher la question ; il a



GRAND PLAT GRAVÉ SUR ENGOBE. — NORD DE L'ITALIE, FIN DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Louvre)

existé, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un atelier à Ravenne qui avait adopté d'une façon presque exclusive le décor *alla porcellana*. Cet atelier devait-il son origine à Faenza ? Je le croirais très volontiers ; des raisons de voisinage suffisent à expliquer cette parenté et, puisque me voilà revenu à Faenza, qu'il me soit permis de mentionner une pièce originale de ce centre céramique, dont vient de s'enrichir le Louvre, une charmante aiguière godronnée, imitation directe d'une œuvre d'orfèvrerie, et aussi de très nombreux fragments, provenant des fouilles opérées sur divers points de

la ville, fouilles destinées à fournir plus d'un renseignement utile pour la classification des faïences italiennes.

Dès longtemps, toute collection de céramique possède au moins un échantillon de ces poteries gravées sur engobe, originaires d'Italie, auxquelles on a donné le nom, se conformant en cela à un usage ancien, de poteries *alla castellana*. Nos modernes céramographes ont conclu de cette appellation que ces poteries, dont le décor est souvent dû à des dessinateurs de premier ordre, étaient originaires de Città di Castello. C'était une généralisation un peu précipitée. Le terme *alla castellana* est encore aujourd'hui inexpliqué; mais il est facile de vérifier que ce procédé fut en usage en Italie un peu partout : au Nord, au Centre comme au Midi. La technique fort simple, qui consiste à recouvrir une pièce de terre, prenant à la cuisson une belle teinte rouge, d'un engobe, d'une couche de terre blanche sur laquelle on dessine au moyen d'un style pour faire réapparaître la terre sous-jacente, est d'origine orientale, et de nombreuses trouvailles, faites sur les bords de la Mer Noire, en Syrie où à Chypre, l'attestent. Il est même probable que les plus anciennes pièces de céramique italienne du moyen âge furent exécutées suivant ce procédé. Mais quant à limiter la fabrication des pièces, attribuables par leur décor au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècle, à un seul atelier, il n'y faut pas sérieusement songer. Le style du dessin peut seul indiquer une provenance. C'est ainsi que j'attribuerais volontiers au Nord de l'Italie un grand plat décoré sur ses deux faces, dans lequel on remarque une figure d'ange musicien qui a dû voir le jour à Venise vers 1480. On pourrait faire honneur à la même contrée, mais à une date légèrement plus ancienne, d'un grand plat représentant des joueurs de tarot, hommes et femmes, réunis autour d'une table de jeu. Les costumes semblent devoir nous reporter vers 1460 environ. Enfin, une écuelle décorée extérieurement d'armoiries et de chérubins en relief, intérieurement d'un anneau dans le cercle duquel s'entrelacent des plumes, écuelle provenant de Faenza, nous amène à la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou à l'aube du xvi<sup>e</sup>, et nous indique que les potiers de la patrie de la faïence n'avaient pas encore tout à fait rompu avec des procédés un peu archaïques que notre époque, avide de nouveauté, pourrait peut-être reprendre avec quelque chance de succès.

En cette revue rapide des nouvelles acquisitions du Louvre, je suis obligé d'omettre plus d'un monument qui intéresserait sans doute ceux qui, par leurs recherches, ont été amenés à étudier la céra-

mique italienne. Mais je m'en voudrais de passer sous silence quelques fragments d'un ensemble décoratif qui dut être charmant et dont des vestiges ont pris place dans nos vitrines. Lorsque Marguerite d'Autriche voulut décorer d'un pavage somptueux la merveilleuse église de Brou, ce fut à un potier italien qu'elle s'adressa :



GRAND PLAT GRAVÉ SUR ENGOBE. — ITALIE, VERS 1460

(Musée du Louvre)

d'après les documents très incomplets qui nous sont parvenus, ce fut un nommé Canarin, ou mieux Canarino, qui fut chargé de cette besogne<sup>1</sup>. Ce nom indique suffisamment un artiste d'outre-monts ; mais j'estime que ce potier eut sous ses ordres des artistes français ou flamands, auxquels il enseigna la technique de la faïence italienne. Certains des profils qui enrichissent ce précieux monument, à peu près aboli aujourd'hui, sont purement italiens et ne diffèrent pas

1. Sur ce pavage de Brou, voyez le livre de M. Natalis Rondot, *La Céramique lyonnaise*, 2<sup>e</sup> édition.

sensiblement des bustes que nous voyons représentés au fond des plats au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ; d'autres sont absolument français ou franco-flamands, et la terre, la matière subjectile, est aussi grossière que dans les carreaux des pavages français du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> siècle. La technique est absolument italienne et il est possible que Canarino, à en juger par certains bustes de femmes, charmants croquis de la Renaissance, ait mis la main à l'œuvre d'une façon effective. Le tapis émaillé de Brou est aujourd'hui presque complètement détruit : c'est donc une bonne fortune d'avoir pu mettre définitivement à l'abri un certain nombre d'échantillons d'une décoration qui, sans aucun doute, eut sur le développement de notre céramique nationale, surtout dans les pays voisins, dans le Lyonnais en particulier, une influence qu'il serait imprudent de négliger.

C'est sur la mention de ces pavages de Brou, reproduits en tête de cet article, que je terminerai ces notes rapides ; aussi bien, il n'était pas inutile d'indiquer que si une collection un peu complète de la céramique italienne peut avoir en elle-même son intérêt, elle peut aussi, à l'occasion, fournir des éclaircissements précieux sur les origines de notre art national.

ÉMILE MOLINIER



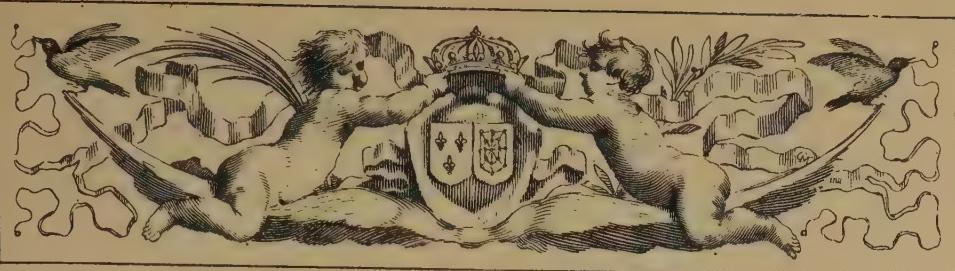


L David pimx.

Héliog. & Imp. E. Charreyre.

MADEMOISELLE CHARLOTTE DU VAL D'OGUES  
(Collection du Commandant Hardouin de Grosville.)





## LA STATUE ÉQUESTRE DE LOUIS XV

PAR EDMÉ BOUCHARDON

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>)

### VIII

#### LA STATUE ÉQUESTRE JUGÉE PAR LES CONTEMPORAINS.

Les jugements des contemporains n'ont guère porté que sur la statue elle-même. Il faut en attribuer la cause aux circonstances mêmes de l'exécution du monument, qui fut exposé aux regards du public avant son entier achèvement<sup>2</sup>.

Grimm en avait déjà dit quelques mots très élogieux, au mois de janvier 1757, quand Bouchardon venait seulement de terminer le grand modèle en plâtre, et avait déclaré qu'on ne pouvait rien voir « de plus beau, de plus noble, de plus simple, de plus savant ». La figure du roi, et même celle du cheval, lui semblaient exprimer un « calme qui enchante ». Enfin, cette statue était « le plus beau monument que la France ait en ce genre<sup>3</sup> ». Grimm le proclame encore dans ses correspondances d'août 1762<sup>4</sup> et de mars 1763<sup>5</sup>, « malgré les

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XVII, p. 377.

2. On avait fait de même pour la statue de Louis XV, à Bordeaux. La figure équestre, due à J.-B. Lemoyne, avait été érigée en 1743 ; les bas-reliefs, sculptés par Francin, ne furent posés qu'en 1765, ou peu auparavant. (Marionneau, *Les travaux à Bordeaux du statuaire Francin*, dans : *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1890, p. 553.)

3. *Correspondance littéraire*, édit. de 1813, 1<sup>re</sup> partie, II, p. 145-146.

4. A propos de la mort de Bouchardon.

5. A l'occasion de l'érection de la statue.

critiques que plusieurs prétendus connaisseurs ont hasardées avant de l'avoir vu<sup>e</sup><sup>1</sup> ».

C'est que là statue n'était pas encore découverte ; elle ne devait l'être que le 20 juin 1763, et Grimm réservait lui-même son jugement définitif jusqu'à cette époque.

Cette lettre est complétée par un article de Diderot sur la sculpture et Bouchardon, mais Diderot n'a pas voulu se prononcer. Il s'étend longuement en considérations sur la sculpture, trace à grands traits la biographie de Bouchardon, mais ne veut rien dire de ses œuvres, qu'il déclare ne pas connaître. Des appréciations lui échappent, cependant, sur la fontaine de la rue de Grenelle et la statue de l'*Amour*, mais il n'en dira pas plus long, parce que « le comte de Caylus, qui les a toutes vues, n'en dit rien qui vaille. » Caylus ne lui semble pas avoir dit ce qu'il fallait ; bien plus, ce « sec et maigre discours », émané du « coryphée » des soi-disant amateurs, a le don de l'exaspérer.

Nous sommes bien obligés de revenir à l'inévitable Grimm, beaucoup moins avare de ses appréciations. Ne nous en plaignons pas, d'ailleurs ; s'il n'a pas l'autorité de Diderot comme écrivain d'art, on ne peut lui méconnaître, en ces matières, un certain bon sens habituel. Et puis, ce critique consciencieux est doublé d'un nouveliste bien informé ; nous aurions mauvaise grâce à lui demander plus.

Voici d'abord une anecdote empruntée de sa *Réponse à M. Diderot* (mars 1763) :

« Je trouvai l'autre jour Vernet dans une maison. On parlait de la statue de Louis XV. Il se plaignait de ce qu'on voulait la juger avant de l'avoir vue, et, en effet, on ne pourra en parler avec quelque justesse que lorsqu'elle sera découverte. « Tout le monde, dit Vernet, veut qu'elle soit trop petite ; quand à moi, si j'avais un reproche à lui faire, ce serait d'être trop grande. La proportion colossale, continua l'artiste, me déplaît, et je voudrais que le statuaire ne fit jamais plus grand que nature.... » Sur ce qu'on lui objecta que le statuaire, se bornant à la grandeur naturelle, ne pourrait jamais offrir aux yeux une masse suffisante pour les arrêter, surtout lorsque son monument n'a d'autre fond que l'horizon même, Vernet dit que l'artiste n'avait qu'à multiplier le nombre de ses figures et faire de grandes compositions<sup>2</sup>. »

Grimm ne partageait pas cette manière de voir, et nous sommes

1. *Correspondance littéraire*, édit. de 1813, 1<sup>re</sup> partie, III, p. 228 et 321.

2. *Correspondance littéraire*, édit. de 1813, 1<sup>re</sup> partie, III, p. 341-342.

aussi de son avis. Pour nous, la question n'est pas de savoir si les dimensions de la statue étaient plus ou moins grandes, mais si elles se rapportaient bien à celles du cadre qu'on lui avait assigné. C'était aussi la seule préoccupation de Bouchardon ; plusieurs années auparavant, dans l'explication de son projet de mausolée du cardinal de Fleury, il avait eu soin d'indiquer les dimensions respectives du monument et de l'arcade qui devait le recevoir<sup>1</sup>. Assurément, le même principe l'avait guidé dans le choix des proportions de la statue équestre ; il avait dû la faire assez grande pour la place qu'elle devait occuper, mais en tenant compte de cette règle, proclamée par lui-même, que, dans les figures de grande proportion, on ne peut excéder certaines mesures, sans risquer de tomber dans la pesanteur, « inséparable de tout ce qui est trop colossal<sup>2</sup> ». Bouchardon partageait donc avec Vernet cette crainte du colossal, mais son grand sens artistique l'empêchait d'en exagérer les conséquences et de tomber dans le défaut contraire.

Pour en finir avec Grimm, il nous reste à parler d'un très long article, qu'il a consacré à la statue équestre dans sa correspondance du 1<sup>er</sup> juillet 1763<sup>3</sup>. La statue venait d'être inaugurée, le 20 juin, et tout Paris était allé la voir ; Grimm se fait l'écho des éloges et des critiques dont elle était l'objet.

Le cheval fut généralement admiré ; les écuyers du Roi, qui l'avaient condamné avant de l'avoir vu<sup>4</sup>, rendirent hommage à la parfaite exactitude<sup>5</sup> et à la noblesse de ses formes, à la justesse de ses proportions, et Grimm a traduit en ces termes l'impression générale : « Aussi pouvons-nous nous vanter d'avoir à la fin un cheval de bronze, non de ces êtres fantastiques, se cabrant, grinçant des dents, ayant les narines retirées en arrière et les crins dressés, et une contraction de muscles qui fait peine à voir ; mais un animal d'une noblesse, d'une grâce, d'une douceur, en un mot, de ce carac-

1. *Mausolée du cardinal de Fleury ; deux maquettes d'Edme Bouchardon*, par Alphonse Roserot, p. 8. (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1893, p. 424.)

2. Voyez l'article précédent, livraison du 1<sup>er</sup> mai, p. 382.

3. *Correspondance littéraire*, édit. de 1813, 1<sup>re</sup> partie, III, p. 420-426.

4. Sans doute parce que Bouchardon n'avait pas voulu prendre pour modèle un cheval des écuries du Roi, dont il n'aurait pas été le maître de disposer à son gré. (Grimm, *ibid.*, p. 420.)

5. Il était bien supérieur à celui de la statue équestre de Louis XV, à Bordeaux, par J.-B. Le Moyne, érigée en 1743.

tère ravissant de la beauté exquise et rare<sup>1</sup>. » Cependant, de soi-disant connaisseurs reprochaient au sculpteur d'avoir fait lever le pied gauche du cheval ; ils auraient voulu qu'il partît du pied droit. Cochin leur répondait que le cheval n'est pas représenté à son départ, mais en marche. « Messieurs, leur disait-il, avec une pointe d'ironie, si vous étiez arrivés un moment plus tôt, vous l'auriez trouvé sur son pied gauche, et le pied droit levé. »

La position du cavalier avait donné lieu à plusieurs critiques. Suivant les uns, la figure du roi n'était pas « bien à cheval » ; suivant d'autres, le bras était trop élevé, ou bien encore la tête du cheval cachait trop la poitrine du roi. Ces observations n'émanaient pas toutes de gens bien compétents ; Grimm fait remarquer qu'elles tombaient d'elles-mêmes, si l'on prenait la peine d'examiner la statue sous ses divers aspects. C'est bien ainsi qu'on doit procéder, quand on veut juger une sculpture de ronde-bosse, mais ces beaux parleurs ne s'en doutaient certainement pas.

D'aucuns trouvèrent que la tête du roi manquait de ressemblance ; Grimm leur accorde que ce reproche était fondé, mais seulement pour le côté gauche<sup>2</sup>.

Le choix du costume romain avait aussi soulevé des objections. C'était pourtant la mode, depuis bien longtemps, d'habiller ainsi les rois ; sans même parler des statues antérieures à celles de Louis XV, on peut voir, dans l'ouvrage de Patte<sup>3</sup>, que tous les monuments érigés à la gloire de ce roi à Bordeaux (1743), Valenciennes (1752), Rennes (1754), Nancy (1755), Reims (1765), le représentaient dans ce costume. C'était, il est vrai, affaire de pure convention, mais cette convention était passée en force de loi dans les académies, et Grimm s'efforce de la justifier : « Il faut reprocher à l'habit français d'être ginguet et ridicule, et de mettre les artistes dans la nécessité ou de mentir à la postérité, ou de faire une chose absurde ; quant à moi, j'aime mieux le mensonge... »

Assurément, ce n'était pas les académiciens, ni leurs amis, qui faisaient un pareil reproche à Bouchardon, mais plutôt le gros public, avec son simple bon sens, et, comme lui, nous eussions préféré la vérité à la fiction. L'argument de Grimm ne nous paraît pas suffisant ; on aurait pu représenter le roi à la française, sans risquer de lui

1. Grimm, *ibid.*, p. 421.

2. C'est précisément le seul côté que nous laissent voir toutes les gravures qu'on a faites de cette statue.

3. *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, in-fol., 1765.

donner un aspect ridicule : il suffisait de choisir parmi les costumes guerriers celui qui convenait le mieux à la destination du monument, en ayant soin, toutefois, de le traiter avec ampleur, comme doit faire un artiste et non un simple couturier. Nous en donnons comme prouvé le dessin de la statue qu'on se proposait d'élever à Louis XV dans la ville de Rouen<sup>1</sup>. Le monument lui-même, œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne<sup>2</sup>, nous semble d'assez mauvais goût, mais la statue n'a rien de choquant, et représente du moins le roi tel que ses contemporains l'ont connu. Quoi qu'il en soit, l'antique avait trop de prestige aux yeux de Bouchardon pour qu'il ait hésité un seul instant à sortir des erremens traditionnels.

Grimm termine son article par une appréciation du piédestal, qui lui est tout à fait personnelle. L'ensemble lui paraît agréable et d'une forme élégante, mais il ne craint pas de qualifier d'« absurde » l'idée de faire porter un homme à cheval par quatre femmes. Il n'admet pas cette alliance d'un personnage historique avec d'autres personnages purement allégoriques, et déclare que si l'on voulait absolument renoncer aux ornements d'architecture, il aurait fallu placer autour du monarque les grands hommes de son règne. L'idée de Bouchardon nous semble pourtant des plus heureuses ; elle contribue à donner de la grâce au piédestal et un caractère de distinction que les statues de femmes permettent seules d'obtenir à ce point.

Malgré ces critiques, le sentiment général était en faveur de l'artiste, et Cochin l'a parfaitement résumé, dans une circonstance rapportée par Grimm. « Cochin se trouvant l'autre jour à une assemblée d'artistes, où chacun relevait plusieurs défauts dans ce monument, et finissait ensuite par dire que c'était pourtant une grande et belle chose ; lorsque tout le monde eut parlé, il prit la parole et dit : « Il faut que ce Bouchardon ait été un homme bien extraordinaire, pour avoir pu faire, avec tous ces défauts, une si grande et si belle chose<sup>3</sup>. »

1. Voir la gravure dans l'ouvrage de Patte, p. 178, pl. XXXIII, et celle qui représente le modèle conservé au Louvre, publiée par Courajod dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XII, 1875, p. 49 (*La statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoyne, pour la ville de Rouen*).

2. Dandré Bardon, *Vie ou Éloge historique de Jean-Baptiste Le Moyne*, 1779, p. 24.

3. *Correspondance littéraire*, édit. de 1813, 1<sup>re</sup> partie, III, 420.

## IX

DESTRUCTION DE LA STATUE. — RÉDUCTIONS DE LA FIGURE ÉQUESTRE PAR  
VASSÉ ET PIGALLE.

On sait comment la Révolution a détruit les emblèmes de la royauté et les monuments élevés en son honneur. Les statues de rois qui ornaient les places publiques de Paris, — nous l'avons dit au commencement de cette étude, — furent renversées en 1792 en même temps que les statues royales des autres villes de France, en vertu d'un décret rendu le 11 août par l'Assemblée législative.

Les débris de la statue de Louis XV, comme ceux des autres statues, furent envoyés à la fonderie. Nous ignorons par suite de quelles circonstances une des mains du roi, celle qui tenait le bâton de commandement, put échapper au sort commun ; elle est exposée au Musée du Louvre<sup>1</sup>, sur un socle placé en avant de celui qui supporte une réduction en bronze de la statue.

Cette réduction même présente un grand intérêt, depuis que l'original n'existe plus. Il semble qu'on ne connaît pas encore l'histoire de son exécution ; du moins, nous l'avons cherchée vainement dans les ouvrages imprimés.

Il a été fait deux réductions de la statue, et chacune en plusieurs exemplaires.

La plus ancienne fut exécutée du vivant même de Bouchardon, par son élève Vassé ; toutes les pièces relatives à cet ouvrage sont conservées dans un même carton, aux Archives Nationales<sup>2</sup>. La première pièce, du 17 mai 1759, est le « Devis estimatif de toutes les opérations qu'il convient de faire pour exécuter en bronze six statues équestres du Roi, de vingt-deux pouces de hauteur, tout compris, depuis le sommet de la tête de la figure jusqu'au-dessus de la plinthe ; les dites six statues équestres copiées et réduites en petit d'après les modèles et études de M. Bouchardon. » Le devis s'élevait à 26.300 livres, sur lesquelles on devait en allouer à l'artiste huit mille, pour paiement de son temps (neuf mois), et sept mille pour « ciselure, réparure, et généralement tout ce qui concerne le fini des six bronzes, » à raison de quatorze cents livres pour chacune. La Ville devait fournir le bronze, et l'artiste le

1. Salle Houdon. Elle s'y trouve exposée depuis 1861 ou 1862. (*Revue universelle des Arts*, XIV, 331.)

2. Arch. Nat., H. 2160.

surplus. Un marché, passé le même jour, par Vassé<sup>1</sup>, avec le prévôt des marchands et les échevins de Paris, lui accordait un délai de deux années et fixait le prix à 24.000 livres; mais, dès le 25 octobre, Vassé s'engageait, par un marché supplémentaire, à faire



STATUETTE EN BRONZE DE LOUIS XV

(Musée de Montpellier)

« quatorze petites figures en plâtre, de la même grandeur, et à les livrer en état de perfection pour être remises à qui par nous sera ordonné, » moyennant 3.500 livres, à raison de 250 livres chaque.

Certainement, ce travail était achevé dès le début de l'année 1764; nous le voyons par une requête de Vassé, du 24 février, adressée au

1. Il y prend seulement le prénom de Louis; c'était donc son prénom habituel, bien qu'on l'ait souvent désigné sous ses deux prénoms de Louis-Claude.

Bureau de la Ville et tendant au règlement définitif du prix convenu. Cette requête nous apprend encore qu'il y eut en réalité *sept* statuettes coulées en bronze, et fournit d'autres renseignements, dont voici du reste le détail. Vassé rappelle que, dans le courant de janvier 1763, on lui a commandé un septième bronze, contremandé depuis ; mais il se trouve déjà fondu, et en partie réparé ; par suite, le requérant « se trouve obligé à en demander la réception ». En outre des quatorze statues de plâtre commandées par le marché du 25 octobre 1759, le Bureau lui en a ordonné trois autres depuis ; il a bronzé deux de ces statues, et mis en couleur de fumée les six premières statues de bronze.

La réception eut lieu le 10 juillet, et le règlement, à raison de 30.350 livres 11 sous, pour le prix des six statues de bronze et des dix-sept de plâtre ; enfin il fut convenu que Vassé terminerait la septième statue de bronze, pour laquelle on lui paierait quatre mille livres de principal, et cent vingt livres pour la mise en couleur.

Voilà donc, au total, sept statues de bronze et dix-sept de plâtre, dont il y avait deux de bronzées, ensemble trente-quatre statues. La Ville se proposait de les offrir à des personnes notables ; la liste de ces dons, qui nous a été conservée, est écrite de la main de Vassé ; la voici :

« Les bronses ordonnés au Sr Yassé, par marché passé au bureau de la Ville, le 17 may 1764, ont été délivrés,

« Scavoir : Le 1<sup>er</sup> au Roy, — à M<sup>me</sup> de Pompadour, — 3. M. le comte de Saint-Florentin<sup>1</sup>, — 4. M. le duc de Chevreuse<sup>2</sup>, — 5. M. de Viarme<sup>3</sup>, — 6. M. de Bernage<sup>4</sup>, — 7. Un septième bronsé a été commandé au Sr Vassé, avec instance, par M. de Viarme et M. Le Mercier, alors premier échevin. »

« Les statues en plâtre ont été délivrées aux personnes cy-après nommées,

« Scavoir : à M. le duc de Chevreuse, — 2. M. de Viarme, — 3. M. de Pontcarré, ancien 1<sup>er</sup> président [au] Parlement de Rouen<sup>5</sup>,

1. Maurepas, ministre d'État.

2. Gouverneur de Paris.

3. Prévôt des marchands, alors en charge.

4. Prévôt des marchands avant M. de Viarme.

5. Probablement Nicolas-Marie-François Camus de Pontcarré, frère consanguin de M. de Viarmes. (Cf. La Chenaye-Desbois, *Dict. de la noblesse*, 3<sup>e</sup> édit., IV, col. 639.)

— 4. M. Brallet<sup>1</sup>, — 5. M. Lempereur<sup>2</sup>, — 6. M. Boutray<sup>3</sup>, — 7. M. André<sup>4</sup>, — 8. M. Chomel<sup>5</sup>, — 9. M. Le Blocteur<sup>6</sup>, — 10. M. de Vanucy (?)<sup>7</sup>, — 11. M. Taitbout<sup>8</sup>, — 12. M. Boucot<sup>9</sup>, — 13. M. Boyer<sup>10</sup>, — 14. M. Vernay<sup>11</sup>, — 15. M. le comte de Saint-Florentin; 16. M<sup>me</sup> de Pompadour, « ces deux statues ont été demandées particulièrement par M. le Prévot des marchands et M. le duc de Chevreuse. », — 17. M. Darlu. A été délivré sur un ordre écrit de M. le Prévot des marchands. »

« Deux de ces plâtres ont été bronzés, et sont celui de M. le duc de Chevreuse et celui de M<sup>me</sup> de Pompadour. »

« Relativement à la septième statue<sup>12</sup>, le Bureau ordonnera ce qu'il désire . . . . . »

Pigalle fut aussi chargé de faire une réduction en bronze de la statue équestre de Louis XV; les documents relatifs à cette affaire se trouvent dans le même carton que les précédents.

L'exécution de cet ouvrage était prévue au devis ou projet de marché qu'il avait soumis à la Ville de Paris pour l'achèvement du piédestal de la grande statue. Il est dit dans ce devis que le sculpteur s'engage à « faire à ses frais et dépens un model de la statue équestre du Roy en petit et de la même proportion que le modèle déjà fait par le sieur Vassé; de le faire mouler et d'en faire jeter *deux* bronzes, et les faire réparer et cizeler sous ses yeux dans la plus grande perfection, à l'effet d'être remises au Bureau, pour en disposer ainsy qu'il avisera..... »

Sur ces entrefaites, Vassé, jaloux du choix qu'on avait fait de

- 1. Jean-François Brallet, écuyer, conseiller de ville et échevin en 1757.
  - 2. Jean-Denis Lempereur, écuyer, quartenier et échevin en 1756.
  - 3. Jean-Olivier Boutray, écuyer, quartenier et échevin en 1758.
  - 4. Jean André, écuyer, échevin en 1758.
  - 5. Louis-Denis Chomel, écuyer, notaire, échevin en 1759.
  - 6. Pierre Le Blocteur, écuyer, conseiller de ville et échevin en 1759.
  - 7. Sans doute Jacques-Jérôme Jolivet de Vannes, procureur du Roi de la Ville, en 1755. (Piganiol, VIII, p. 464.)
  - 8. Jean-Baptiste-Julien Taitbout, écuyer, greffier de la Ville, 1737. (Piganiol, VIII, p. 465.)
  - 9. Jacques Boucot, receveur de la Ville, 1722. (Piganiol, VIII, p. 466.)
  - 10. Jean Boyer de Saint-Leu, écuyer, échevin en 1760.
  - 11. Jean-Baptiste Vernay, écuyer, échevin en 1757.
- (Piganiol. *Description historique de la Ville de Paris*, 1765, VIII, page 462, sauf pour les n°s 10, 11, 12, ou 7, 8 et 9 des notes qui précédent.)
12. En bronze.

Pigalle, sur la désignation de Bouchardon, pour l'achèvement du piédestal de la grande statue, s'efforça de lui en faire enlever la commande et proposa de l'exécuter pour le prix de 300.000 livres, au lieu de 625.000 demandées par Pigalle. La Ville, désirant s'éclairer sur une question de telle importance, demanda l'avis d'une réunion d'artistes, qui étaient : Ange-Jacques Gabriel, premier architecte du Roi ; Jacques-Germain Soufflot et Pierre-Louis Moreau, architectes du Roi et de l'Académie d'Architecture ; Jean-Baptiste Lemoyne, Guillaume Coustou et Michel-Ange Slodtz, sculpteurs du Roi et de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Leur consultation, du 23 avril 1763, conclut au sujet de la proposition, qu'elle déclara « peu réfléchie » ; en outre, dans l'évaluation des travaux, elle estimait à douze mille livres « les deux copies en bronze de la statue équestre, que l'on a dit devoir être de deux à trois pouces plus haute que les petites faittes précédament ».

Il ne faut pas s'arrêter aux divergences qui existent entre les indications fournies par la consultation et celles du projet de marché, concernant les dimensions adoptées pour cette nouvelle réduction de la statue ; ni l'une ni l'autre ne furent suivies. La mesure définitivement arrêtée se trouve indiquée dans le marché, qui fut passé le 28 avril ; il y est stipulé que la statuette aura « vingt-trois pouces de hauteur ».

Ces détails étaient absolument nécessaires pour éviter toute confusion et bien préciser les dimensions respectives des deux ouvrages ; ainsi, la statue de Vassé devait avoir vingt-deux pouces et celle de Pigalle vingt-trois. Ces deux mesures doivent permettre, désormais, de reconnaître, parmi les réductions qui peuvent encore subsister, celles qui sont l'œuvre de Vassé et celles qu'on doit attribuer à Pigalle.

Nous n'en connaissons qu'une, celle du Louvre, dont nous avons déjà parlé. C'est sans doute la même qui a figuré dans les galeries de Versailles. Elle devait provenir du Musée des Monuments français. Nous la voyons indiquée au catalogue de Lenoir sous le n° 342, et son journal nous apprend qu'elle était entrée dans ce musée le 5 nivôse an V<sup>1</sup> ; enfin, elle est portée sur l'inventaire des magasins du Louvre, de 1818, comme provenant du musée de Lenoir<sup>2</sup>.

Le musée de Montpellier possède une statuette équestre en

1. L. Courajod : *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, I, p. 413, n° 803.

2. L. Courajod, *ibid.*, II, p. 22.

bronze, qui représente Louis XV et est indiquée par l'*Inventaire des richesses d'art de la France* comme une réduction de celle de Bouchardon<sup>1</sup>. Cette statuette n'est pas la reproduction de celle dont nous venons de parler : le cheval se cabre, tandis que dans la statue de la place Louis XV il était au pas ; le roi tient de la main droite le bâton de commandement, tandis que, dans la statue de Bouchardon, il avait simplement la main appuyée sur l'extrémité de ce bâton, dont l'autre bout reposait sur la cuisse ; la tête est tournée à gauche, comme dans la statue de Paris, mais elle regarde moins haut ; la draperie qui recouvre les épaules du roi est agitée, et flotte au vent, dans un très beau mouvement, du reste, tandis que Bouchardon l'a disposée tout autrement, et mise en harmonie avec l'attitude calme de son cheval, qui est au pas. En résumé, il n'y a aucune similitude entre ces deux œuvres.

Nous ferons, du reste, remarquer que M. Michel, conservateur du musée Fabre, de Montpellier, s'est tenu sur une prudente réserve dans la rédaction du catalogue de ce musée<sup>2</sup> et n'a pas donné d'attribution d'artiste à cette intéressante statuette.

Et pourtant, si la statue de Montpellier est incontestablement différente de celle de la place Louis XV, il n'est pas impossible de la considérer, avec quelque vraisemblance, comme une œuvre de Bouchardon.

Tout d'abord, elle n'est pas indigne de cet artiste. On y trouve, en outre, une certaine analogie avec la maquette en terre reproduite au commencement de cette étude. Sans doute le mouvement, qui est le même, ne suffit pas à justifier la similitude d'origine, parce que l'attitude du cheval qui se cabre est très fréquente dans les statues équestres, mais elle est rendue, dans ces deux statuettes, d'une manière très caractéristique : les pieds de derrière semblent s'accrocher au sol.

Le mouvement de la draperie, bien qu'il soit indiqué très sommairement dans la maquette, s'y trouve également assez semblable à celui de la statuette de Montpellier.

En admettant cette hypothèse, il subsisterait quand même deux objections sérieuses : ce serait, d'abord, la difficulté d'expliquer comment une œuvre restée à l'état de projet aurait été jugée par l'artiste assez intéressante pour mériter d'être coulée en bronze.

1. *Province, Monuments civils*, I, p. 364, n° 14.

2. Neuvième édition, 1890, p. 233, n° 901.

Et puis, une telle opération, même pour des œuvres de petites proportions, aurait été nécessairement très coûteuse ; on vient de le voir par les documents relatifs aux réductions de Vassé et de Pigalle. Qui donc aurait fait les frais de celle-ci ? Assurément, ce n'était pas la Ville de Paris, qui avait commandé la grande statue ; ni le roi, qui n'avait que faire de la petite ; encore moins Bouchardon lui-même. Cet artiste n'était pas homme à faire un tel sacrifice, même pour sa gloire : l'étude très minutieuse que nous avons pu faire de sa vie et de son caractère, grâce à de nombreux papiers de famille conservés par ses descendants, n'autorise pas une telle supposition. D'ailleurs, que ce fût le roi, Bouchardon, ou même la Ville de Paris, nous en aurions trouvé la preuve dans les archives publiques ou privées.

Quoi qu'il en soit, cette œuvre est intéressante, et la reproduction ci-jointe permettra du moins d'en faire la comparaison avec la maquette, dont l'origine est bien certaine.

ALPHONSE ROSEROT



## BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS NOUVELLES RELATIVES A LA RENAISSANCE

### L'ART FERRARAIS A L'ÉPOQUE DES PRINCES D'ESTE

Par GUSTAVE GRUYER<sup>1</sup>



MONSIEUR Gustave Gruyer vient de publier et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres vient de couronner un ouvrage considérable sur *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*.

Ferrare ne peut prétendre à la gloire artistique de Florence ou de Venise : il lui a manqué de donner naissance à un grand peintre ou à un grand sculpteur ; mais les princes de la maison d'Este, les Borso, les Hercule, les Alphonse d'Este, ont su grouper à leur cour une élite d'artistes remarquables, dont quelques-uns, comme Mantegna et Pisanello, comptent parmi les grands noms de la Renaissance. A vrai dire, la cour de Ferrare fut plus littéraire qu'artistique ; le souvenir de l'Arioste et du Tasse y est plus grand que celui des Costa, de Cosimo Tura ou de Garofalo.

Les fêtes des mariages, et parmi elles les splendeurs de l'entrée de Lucrèce Borgia à Ferrare, les représentations somptueuses des comédies, les carrousels, les joutes, les bals, tout cet apparat mondain paraissent primer les préoccupations artistiques. Il semble même que les peintres n'y aient pas eu la brillante situation qu'ils occupaient à Florence ou à Venise et que la plupart n'aient fait que traverser cette cour pour y exécuter leurs commandes et la quitter.

L'art ferrarais n'en a pas moins une grande importance, et l'ouvrage de M. Gustave Gruyer est abondant en renseignements minutieux. Un pareil recueil de documents représente de longues et patientes recherches. La nomenclature des peintres y paraît complète et suppose des études d'autant plus approfondies que la plupart n'ont laissé dans l'histoire qu'une trace assez faible. L'auteur a fait place, dans le plan de son ouvrage, à l'art ferrarais dans toutes ses manifestations, jusqu'aux médailleurs, aux orfèvres, aux miniaturistes, aux tapissiers.

1. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (prix Fould). Paris, E. Plon, Nourrit et Cie. 2 vol. in-8°.

Si l'on envisage ce livre du côté de l'érudition seule, on ne peut que lui décerner l'éloge. Les matériaux accumulés dans ces deux volumes sont d'une abondance extrême, mais cette richesse même de renseignements n'est pas mise dans toute sa valeur. Le lecteur serait heureux de trouver des vues générales qui lui permettent de se faire une idée d'ensemble de l'école ferraraise. La division même de l'ouvrage ne rend pas cette recherche très facile. Le premier livre est consacré à une histoire sommaire des princes d'Este et à des « détails sur les saints les plus souvent représentés par les artistes ferraraïs ». Le deuxième livre traite des « principaux architectes occupés à Ferrare sous les princes d'Este », des églises et des palais de Ferrare. Le troisième a pour objet la sculpture, l'orfèvrerie, les médailleurs et la glyptique. Le quatrième, qui est le plus considérable et le plus intéressant, renferme l'histoire de la peinture ferraraïse. Enfin, le cinquième a pour sujet la tapisserie, les cuirs à la façon de Cordoue, les faïences, l'imprimerie et la gravure. Comme on le voit, rien n'est omis dans la nomenclature de l'art et de l'industrie d'art de Ferrare pendant les deux siècles de sa prospérité. Nous regrettons seulement que cet ouvrage si conscientieux ne soit pas suivi d'une conclusion qui résume en ses grandes lignes l'esprit particulier de l'école de Ferrare, son influence sur l'art italien ou l'influence qu'elle en a reçue. Les princes d'Este ont été des princes excessifs en tout, dans leur passion de la beauté comme dans leur implacable férocité : ils fournissent les types de puissantes individualités et il eût été d'un grand intérêt de trouver, au lieu d'une suite de monographies, une histoire générale qui eût fait comprendre l'évolution de la Renaissance dans cette province si particulière de l'Italie.

G. S.

### JACOPO DELLA QUERCIA

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE, VON CARL CORNELIUS<sup>1</sup>.



VEC modestie, l'auteur de ce livre présente son ouvrage comme n'ayant d'autres prétention que d'être une biographie complète de Jacopo della Quercia. La chose a son prix, si l'on songe à ce qu'écrivait M. Müntz dans son *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, en abordant l'étude du célèbre sculpteur : « Ce grand artiste attend encore une monographie ; ses œuvres n'ont même été reproduites qu'en partie. » Cette lacune est maintenant comblée par l'ouvrage de M. Carl Cornelius. Sans étalage pédantesque de toutes les sources auxquelles il a puisé,

il nous offre, coordonné, contrôlé et mis en valeur par un esprit critique sérieux, sous une forme très claire, l'ensemble de tout ce qu'on sait actuellement sur Jacopo della Quercia. Il ne s'agit pas, d'ailleurs, d'une compilation toute sèche : tout en faisant l'histoire de l'artiste et de ses œuvres, son biographe s'est appliqué

1. Mit 38 Abbildungen. Halle-a.-S., Wilhelm Knapp, 1896. In-8°.

surtout à pénétrer et à comprendre sa personnalité artistique, à la replacer par la pensée dans son temps et dans son milieu, à étudier ses créations non comme de froides pièces de musée étiquetées et cataloguées, mais comme des productions vivantes d'une certaine civilisation se manifestant à travers le cerveau et la main d'un artiste, et le chapitre où M. Cornelius nous parle des caractères de l'art siennois au *trecento* n'est pas le moins attachant de son livre.

Une première partie nous donne la biographie détaillée de Jacopo, d'après tous les documents existants, et voici, dès l'abord, rectifiée la date 1371, adoptée généralement sur la foi d'une fausse information de Vasari, comme celle de la naissance de l'artiste ; en réalité, ce n'est pas en 1390, à l'occasion de la mort du général Giovanni d'Azzo, comme le dit Vasari, mais en 1394 pour le général Gian Tedesco, que les Siennois confièrent au jeune Jacopo « alors âgé de dix-neuf ans », la tâche d'exécuter la statue équestre du défunt, et par conséquent l'artiste était né en 1374 ou aux environs. Une autre rectification est celle de la date d'exécution du tombeau d'Ilaria, deuxième femme de Paolo Guinigi, seigneur de Lucques ; contrairement à M. Milanesi qui place cette œuvre en 1413, M. Cornelius, d'accord en cela avec M. Müntz, établit que ce fut sans doute l'année qui suivit la mort d'Ilaria, dès 1406, que fut exécuté ce mausolée. La documentation n'est pas moins abondante ni mise en œuvre moins ingénieusement pour tout le reste de la vie de l'artiste.

Mais la partie la plus intéressante du livre est celle qui concerne les œuvres de Jacopo. Après avoir mentionné la fameuse statue équestre dont nous avons parlé, exécutée en bois, en plâtre et en étoupe, M. Cornelius étudie l'un après l'autre et minutieusement : le mausolée d'Ilaria au dôme de Lucques (1406) ; le retable de la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église San Frediano de Lucques (1413 et 1422) ; les pierres tombales des Trenta, à la même église (1416) ; la célèbre fontaine Gaia, à Sienne (1414-1418) ; le bas-relief de *Saint Zacharie* et les statues du baptistère de l'église San Giovanni, à Sienne (exécutées en 1430) ; les sculptures du portail de l'église de San Petronio, à Bologne, chef-d'œuvre de l'artiste (1425-1438) ; le monument funéraire de Bentivoglio, à l'église San Giacomo, à Bologne — du moins le bas-relief et la figure du *gisant* ; — enfin, trois petits bas-reliefs au Musée civique de Bologne : une *Madone*, un *Saint Georges* et une scène représentant un nouveau-né mis au bain. Les cinq statuettes de bois doré représentant la *Madone avec l'Enfant*, *Saint Pierre*, *Saint Paul*, *Saint Antoine abbé* et *Saint Jean-Baptiste*, que M. Bode attribue à Jacopo, lui sont contestées par M. Cornelius ainsi que les quatre groupes en terre cuite du South Kensington Museum. La place nous manque pour nous étendre comme il le faudrait sur le mérite respectif de ces œuvres ; au reste, Jacopo della Quercia, dont M. Marcel Reymond, avec sa compétence bien connue, esquissait ici récemment la physionomie générale<sup>1</sup>, n'est pas un inconnu pour nos lecteurs. Ceux que ce génie grave et austère, digne précurseur de Michel-Ange, attirerait plus particulièrement, trouveront dans le livre de M. Cornelius, avec de bonnes reproductions directes en photogravure<sup>2</sup> de toutes les œuvres citées plus haut, l'étude détaillée, complète et savante qu'ils étaient en droit d'attendre sur le grand sculpteur siennois.

A. M.

1. *Gazette des Beaux Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XIV, p. 309.

## LE VITE DE' PIU ECCELLENTI PITTORI, ETC., SCRITTE DA G. VASARI

I. — GENTILE DA FABRIANO E IL PISANELLO

*Edizione critica, etc., a cura di ADOLFO VENTURI<sup>1</sup>.*

ÉDITER, avec tout l'appareil analytique indispensable désormais, les *Vies des peintres* du bon Vasari, est une entreprise dont M. A. Venturi dessine, en ce volume exemplaire, les conditions fondamentales et le plan majestueux. Prenant, en effet, pour double noyau les éditions de 1550 et de 1568, il établit, sur les données primordiales du vieil historien, les assises de la plus solide critique et, autour des deux biographies de Gentile da Fabriano et de Vittore Pisano, édifie le monument d'un commentaire perpétuel où le dernier mot de nos connaissances est formulé.

C'est, à vrai dire, ici un grand travail personnel, auquel les assertions confuses de Vasari, reprises en sous-œuvre, controlées et enrichies, ne servent que de pivot, car les notes, les documents justificatifs, les catalogues et les descriptions raisonnées accumulées par le savant éditeur dépassent infiniment en intérêt la portée du texte bénigne réimprimé. Sur Gentile da Fabriano, nombre d'erreurs avaient cours. Ce tendre artiste offre peu de caractéristiques de dessin et de couleur ; il faut tirer des inductions de la forme des têtes, des yeux, de l'agencement du paysage. M. Venturi ne lui conserve pas la paternité de la *Madone* acquise par le Louvre, en 1873, à la vente Lamoignon, et attribue ce tableau à l'école de Pisanello. Pour ce dernier, la besogne est triple : peintre, dessinateur, médailleur, il faut ouvrir à son nom trois inventaires ; et quel artiste vagabond ! La liste de ses peintures authentiques monte à dix seulement, d'après M. Venturi, parmi lesquelles le portrait du Louvre, représentant une princesse de la maison d'Este. Les dessins, on le sait, sont bien plus abondants et, pour la grande majorité, c'est sur les feuillets du recueil Vallardi qu'il faut les chercher, car nous avons la faune presque complète et les pages de carnet les plus précieuses du maître. Mais c'est la renommée du médailleur qui l'emporte ; le « prince de la médaille », comme l'a ici même<sup>2</sup> appelé M. Charles Ephrussi, n'est certes plus tenu pour l'inventeur de la médaille *iconique* ; il est toujours le modeleur qui le plus directement descend des traditions antiques, jusqu'à faire oublier les rares modèles qui suggèrent à la prime Renaissance la reprise d'un art, quoi qu'on en dise, perdu. Dans l'inventaire de ces merveilleux statères, dont il faudrait fixer le chiffre à quarante et un, ce n'est plus Michiel, comme précédemment, c'est Friedländer, c'est Aloiss Hess, c'est Alfred Armand de qui M. Venturi coordonne les recherches antérieures, avec lesquelles nos lecteurs sont familiers.

1. Firenze, Sansoni, 1896. Un vol. gr.-in-4° de 131 p., orné de xix pl. et de 96 ill.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. XXIV, p. 466.

## STORIA DOCUMENTATA DELLA CERTOSA DI PAVIA

Par LUCA BELTRAMI<sup>1</sup>.

## I. — LA FONDAZIONE (1389-1402).



'OFFICE régional pour la conservation des monuments de Lombardie et la Société des Monuments de l'art chrétien de Pavie posaient, l'an dernier, près de la porte du réfectoire de l'illustre Chartreuse, une inscription réparatrice : BEATUM STEPHANUM MACONEN SENENSEM POST DVCEM GALEATIUM ISTIUS AMPLISSIMI MONASTERII AUCTOREM AC PROMOTOREM AGNOSCITE PRECIPOUS VERO ARTIFICES JACOBUM DE CAMPILIONE BERNARDUM DE VENETIIS CHRISTOPHORUM DE CONIGO, etc.

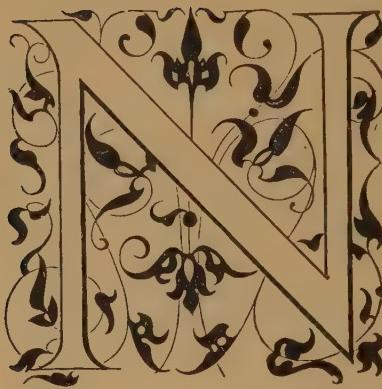
Le premier volume de l'*Histoire documentaire de la Chartreuse de Pavie* que M. Luca Beltrami entreprend est la savante paraphrase de cette revendication lapidaire ; l'étude des treize premières années *ab urbe condita*, pourrait-on dire, est, en effet, un lumineux plaidoyer. On connaît de reste les patientes recherches de M. Beltrami, architecte et député de Milan, sur les antiquités lombardes, surtout sur le château de Milan, à la restauration duquel il consacre ses soins. La présente publication fera loi comme ses sœurs ; mais il est douteux que les volumes suivants offrent le passionnant intérêt de celui-ci, où l'on voit la légende s'évanouir devant la réalité et celle-ci, grâce à un véritable art d'exposition, prendre force à vue d'œil.

La Chartreuse de Pavie est un microcosme unique ; c'était un monde en formation dès que Jean Galéas Sforza en eut décidé l'emplacement insolite et quand Stefano Macone, Jacopo da Campiglione, Bernardo da Venezia et Cristoforo da Conigo en concurent l'embryon magnifique. Le registre des dépenses de première fondation qui nous a été conservé nous fait assister au travail de la fourmillière : M. Beltrami semble le contrôleur comme un vérificateur de l'époque. Il n'a pas manqué de nous expliquer au préalable comment Pavie entra dans le domaine des Visconti, comment Galéas II y fixa sa résidence et le rôle que joua l'extension de périmètre du *Barcho*, dont la Chartreuse devint une enclave. L'examen de l'état de l'ordre à l'aurore du xv<sup>e</sup> siècle, les raisons politiques qui décidèrent la fondation du nouveau monastère, le récit de l'arrivée du brave prieur Macone, de la distribution du labeur aux vaillants architectes et des débuts de l'installation nous conduisent ici jusqu'à la mort de Galéas à Melegnano.

Plus de cent pages de documents d'archives et d'index analytiques font de ce livre un répertoire sans défauts. Belle et bonne œuvre, car, au lieu d'aller en s'élucidant, l'histoire de la Chartreuse s'obscurcissait à mesure, faute de cette méthode que M. Beltrami inaugure avec tant de succès.

1. Milano, Ulrico Hoepli, 1896, un vol. petit in-4° de 223 p., orné de VIII pl. et de 46 illustrations et tiré à 450 ex.

## L'ŒUVRE DE JACOPO DE' BARBARI

Par PAUL KRISTELLER<sup>1</sup>.

ous avons déjà signalé,<sup>2</sup> la perfection à laquelle atteignent les reproductions que la Société internationale chalcographique a entreprises d'après les incunables de la gravure, d'après les maîtres qui, en Italie et en Allemagne, ont créé l'estampe originale sur cuivre et sur bois. L'œuvre du Maître au caducée, réédité pour cette Société par M. Kristeller, avec les soins les plus rares, a suivi, l'an dernier, l'œuvre du Maître à l'oiseau, réuni par M. F. Lippmann. Or, le mystérieux Jacopo de' Barbari, qui signait ses planches de l'emblème païen,

est pour les lecteurs de la *Gazette* une vieille connaissance. Dès 1861<sup>3</sup>, le regretté Galichon dressait, dans notre recueil, le catalogue de vingt-neuf cuivres épars dans les cabinets d'Europe et cherchait à jeter quelque lumière sur l'artiste au style ambigu. Les *Notes biographiques* publiées depuis par M. Charles Ephrussi y ont également contribué, sans lever toutes les hésitations, et on peut s'en tenir, d'après le résumé du dernier éditeur, à ceci : Qu'il soit ou non de famille allemande, Jacopo naquit à Venise, entre 1440 et 1450, pratiqua médiocrement la peinture à l'école de Bartolomeo Vivarini et se classa parmi la foule des praticiens qui cherchaient, à la fin du xve siècle, une formule pour la traduction des œuvres d'art. Malgré un goût marqué pour les représentations à l'antique, goût contracté en Italie, le caractère de son œuvre est marqué du sceau germanique, et, de fait, c'est en Allemagne et particulièrement à Nuremberg, où il résida de longues années et conquit un vrai renom grâce à la saveur italienne de son style, c'est d'après Schongauer et dans le voisinage d'Albert Dürer, qu'il semble avoir étudié la gravure et forma certainement sa technique. Par un jeu d'influences réciproques, il se trouve être ainsi maître et élève. Mais, on le voit dans les trente cuivres reproduits par M. Kristeller, dans les deux bois mythologiques et dans le grand plan cavalier de Venise, le procédé est nettement emprunté aux graveurs allemands ; plus de tailles parallèles ; le trait suit le modelé, s'arrondit au profit de la finesse du ton. Aussi est-ce sur la différence du métier que M. Kristeller se fonde, à juste titre, pour le classement chronologique de ces estampes, dont, pour dire vrai, la plupart n'ont qu'un intérêt documentaire. Comment reconnaître, cependant, l'intérêt éveillé par l'examen des artistes hybrides qui ont servi de véhicules, entre les centres de culture esthétique autrefois isolés ?

A. R.

1. Société internationale chalcographique. Paris, Vienne, Londres, Berlin, New-York, 1896. Un album de 6 p. et xxvi pl.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XIV, p. 350.

3. *Ibid.*, t. XI, p. 446 et suiv.; VIII, p. 222 et suiv.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

EN VENTE

Au JOURNAL DES DÉBATS, 47, rue des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois  
et à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart.

ANDRÉ MICHEL

# Les Salons de 1897

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE

## ÉTUDE SUR LES SALONS AU PALAIS DE L'INDUSTRIE DE 1857 A 1897

Un beau volume in-8° grand colombier de 200 pages, tiré sur très beau papier, orné de 6 eaux-fortes par MM. BONNAT, CAREY, GUÉRARD, DE LOS RIOS, PATRICOT, WALTNER, et de 140 gravures dans le texte et hors texte.

PRIX BROCHÉ : **20 francs** (pris à Paris), pour la Province et l'Étranger,  
**2 fr. 50** en plus

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)  
**SOURCE BADOIT** DÉBIT  
L'EAU de TABLE SANS RIVALE.— LA PLUS LIMPIDE 30 Millions de Bouteilles PAR AN  
Vente : 15 Millions

**SAVON ROYAL DE THRIDACE \*** **SAVON VELOUTINE**  
**VIOLET**, Parfumeur (Recommandés par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boule<sup>1</sup> des Italiens, **PARIS.**

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & C<sup>ie</sup>**  
18, rue St-Augustin  
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67.  
Rue Championnet, 194.  
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base  
**d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens**

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGÉES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE



CHEMINS DE FER  
de  
**PARIS A LYON & A LA MÉDITERRANÉE**  
VACANCES DE 1897

**TRAINS DE PLAISIR**

**1<sup>e</sup> Paris - Clermont**

Aller : Départ de Paris, le 7 août, à 11 heures du soir ; arrivée à Clermont, le 8 août, à 9 h. matin.

Retour : Au gré des voyageurs, par tous les trains ordinaires (sauf les express), à partir du 10 août jusqu'au dernier train du 22 du même mois.

Prix (aller et retour) : 2<sup>e</sup> cl., 32 fr. 3<sup>e</sup> cl., 20 fr.

**2<sup>e</sup> Paris - Genève**

Aller : Départ de Paris, le 8 août, à 11 h. 35 soir ; arrivée à Genève, le 8 août, à 1 h. 39 soir.

Retour : Au gré des voyageurs, par tous les trains ordinaires (sauf les express), à partir du 10 août jusqu'au dernier train du 22 du même mois. Toutefois les voyageurs pourront utiliser le train express n° 14 entre Mâcon et Paris.

Prix (aller et retour) : 2<sup>e</sup> cl., 50 fr. ; 3<sup>e</sup> cl., 26 fr.

**3<sup>e</sup> Paris - Berne et Zermatt**

Aller : Départ de Paris, le 12 août, à 3 h. 33 soir ; arrivée à Berne, le 13 août à 8 h. 25 matin ; arrivée à Zermatt, le 13 août, à 3 h. 25 soir.

Retour : Au gré des voyageurs, du 15 au 28 août inclus, par tous les trains (sauf les express).

Les voyageurs peuvent s'arrêter dans toutes les gares d'arrêt comprises entre Pontarlier, Berne et Zermatt, tant à l'aller qu'au retour.

Prix (aller et retour) : pour Berne, 2<sup>e</sup> cl., 45 fr. ; 3<sup>e</sup> cl., 30 fr. ; pour Zermatt, 2<sup>e</sup> cl., 68 fr. ; 3<sup>e</sup> cl., 42 fr.

**4<sup>e</sup> Paris - Aix-les-Bains - Chambéry**

Aller : Départ de Paris, le 21 août, à 10 h. 10 soir ; arrivée à Aix-les-Bains, le 22 août, à 11 h. 03 matin ; arrivée à Chambéry, le 22 août, à 11 h. 45 matin.

Retour : au gré des voyageurs, par tous les trains ordinaires (sauf les express), à partir du 23 août jusqu'au dernier train du 4 septembre. Toutefois, les voyageurs pourront utiliser le train express n° 14 entre Mâcon et Paris.

Prix (aller et retour) : 2<sup>e</sup> cl., 48 fr. ; 3<sup>e</sup> cl., 24 fr. 50.

On pourra se procurer des billets pour les trains de plaisir :

De Paris à Clermont, de Paris à Genève,

De Paris à Berne et à Zermatt, de Paris à Chambéry,

A date du 25 juillet, à la gare de Paris P.-L.-M., 20 boulevard Diderot, dans les bureaux-succursales de la Compagnie et dans les diverses agences de voyages.

**EXCURSION**

dans le

**JURA, EN SUISSE ET EN SAVOIE**

organisée avec le concours de la Société française des Voyages Duchemin.

Départ de Paris les 5 et 9 août, retour le 17 août.

**1<sup>e</sup> ITINÉRAIRE** : Paris, Dijon, Besançon, le Col des Roches, les Brenets, le Saut-du-Doubs, le Lôcle, Neuchâtel, Berne, Interlaken, Grindelwald, Lauterbrunnen, Interlaken, Lausanne, Territet-Glion, les Rochers de Naye, le Château de Chillon, la cascade de Pissevache, les gorges du Trient, Martigny, la Tête Noire, Chamonix, Genève, Paris.

Prix : 1<sup>e</sup> cl., 470 fr. ; 2<sup>e</sup> cl., 430 fr.

**2<sup>e</sup> ITINÉRAIRE** : Paris, Dijon, Pontarlier, Lausanne, puis comme le 1<sup>e</sup> itinéraire jusqu'à Paris.

Prix : 1<sup>e</sup> cl., 370 fr. ; 2<sup>e</sup> cl., 330 fr.

Les prix indiqués ci-dessus comprennent : les billets de chemins de fer, les transports en bateaux et en voitures, le logement, la nourriture, etc., sous la responsabilité de la société des voyages Duchemin.

Les souscriptions sont reçues aux bureaux de la société des voyages Duchemin, 20, rue de Grammont, à Paris.

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

**EXCURSIONS**

EN

Touraine, aux châteaux des bords de la Loire  
et aux stations balnéaires

de la Ligne de Saint-Nazaire au Croisic et à Guérande

**1<sup>e</sup> Itinéraire**. — 1<sup>e</sup> classe, 86 francs ;  
2<sup>e</sup> classe, 63 francs. Durée : 30 jours.

Paris, Orléans, Blois, Amboise, Tours, Cheverny, et retour à Tours ; Loches, et retour à Tours ; Langeais, Saumur, Angers, Nantes, Saint-Nazaire, Le Croisic, Guérande, et retour à Paris, via Blois ou Vendôme, ou par Angers et Chartres, sans arrêt sur le réseau de l'Ouest.

**2<sup>e</sup> Itinéraire**. — 1<sup>e</sup> classe, 54 francs ;  
2<sup>e</sup> classe, 41 francs. Durée : 15 jours.

Paris, Orléans, Blois, Amboise, Tours, Cheverny, et retour à Tours ; Loches, et retour à Tours ; Langeais, et retour à Paris, via Blois ou Vendôme.

Ces Billets sont délivrés toute l'année : A Paris, à la gare d'Orléans (quai d'Austerlitz) et aux Bureaux succursaux de la Compagnie, et à toutes les gares et stations du réseau d'Orléans, pourvu que la demande en soit faite au moins trois jours à l'avance.

Pour plus amples renseignements, consulter le livret-guide de la Compagnie, dont l'envoi gratuit est fait sur demande adressée à l'Administration centrale, 1, place Valhubert, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

**EXPOSITION DE RENNES**

A l'occasion de l'Exposition de Rennes, la Compagnie de l'Ouest fera délivrer, du 1<sup>e</sup> mai au 31 août 1897, de Paris à Rennes :

**1<sup>e</sup>** — Tous les jours :  
des billets d'aller et retour valables 4 jours  
aux prix suivants :

1 <sup>e</sup> classe . . . . .	62 fr. 85
2 <sup>e</sup> classe . . . . .	45 fr. 25
3 <sup>e</sup> classe . . . . .	29 fr. 50

**2<sup>e</sup>** — Les Samedis, Dimanches et Fêtes  
seulement :  
des billets d'aller et retour valables 3 jours  
aux prix suivants :

1 <sup>e</sup> classe . . . . .	50 fr. »
2 <sup>e</sup> classe . . . . .	37 fr. 50
3 <sup>e</sup> classe . . . . .	27 fr. 50

Ces délais ne comprennent pas les dimanches et jours de fêtes, la durée de validité des billets est augmentée en conséquence.

# ART INDUSTRIEL

**FERAL**, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES  
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



**E. MARY & FILS**

26, rue Chaptal, PARIS  
FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Sous représentants de la Maison CH. ROBERTSON et C°, de Londres.

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE  
**CHRISTOFLE ET C°**

56, rue de Bondy, 56, Paris

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES  
DU VI<sup>e</sup> AU XIX<sup>e</sup> Siècle

Par L. ROGER-MILÈS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVETZ, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

**EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN**  
Libraires de la Bibliothèque Nationale  
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)  
28, Rue des BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions. — SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8<sup>e</sup> colombier  
Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

**EMBALLAGE**

Maison fondée en 1760

**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transports d'objets d'art et de curiosité.  
5, Rue de la Terrasse  
(Boulevard Malesherbes)

**HARO & C°**

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

**LES BEAUX-ARTS**

THE FINE ART & GÉNÉRAL INSURANCE CO LTD

Police incontestable — Capital : 6.250.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre l'Incendie, le Vol, l'Infidélité des Employés, les Accidents et tous risques. Direction générale pour la France : 3, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

La Table alphabétique et raisonnée

(4<sup>e</sup> SÉRIE, 1881-1892 COMPRIS)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

**FERDINAND GAILLARD**

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

**E. JEAN-FONTAINE**, Libraire  
30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

**LIBRAIRIE TECHENER**

**H. LECLERC et P. CORNUAU, Sucrs**

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec miniatures, reliures anciennes avec armoiries, incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

39<sup>e</sup> ANNÉE — 1897

# LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE	ÉTRANGER
Paris . . . . Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements — 64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Durany, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M<sup>me</sup> DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, de FOURCAUD, DE GEYmüLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARQUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), ÉM. MOLINIER, EUG. MüNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc. etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

## ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.